Milita Alfaro

EDICIONES TRILCE

El sonido de la calle

Foto: Mario Marotta, 1987

Milita Alfaro es profesora de Historia, egresada del IPA en 1979. Ha publicado varias Lupas en el semanario *Brecha*, y dos de los fascículos que integran la colección Bases de la Historia Uruguaya: "Battle, el reformismo y sus límites" y "El derrrumbe de la Suiza de América, el pachequismo y el golpe militar".
Está vinculada a la Facultad de Humanidades y Ciencias donde es colaboradora honoraria del Centro de Estudios Uruguayos dependiente del Departamento de Historia del Uruguay dirigido por el Prof. José Pedro Barrán.
Actualmente, se encuentra abocada a la investigación de los orígenes y evolución de nuestro Carnaval.

Foto de tapa: Mario Marotta. Montevideo, 1987.
Foto de contratapa: Mercedes Sayagués. Amsterdam, 1981.
Diseño de tapa: Ediciones Trilce.
Diagramación: Ediciones Trilce y Carlos Filgueira.

© Ediciones Trilce, 1987.
Juan Paullier 962, casilla de correos 12203.
Montevideo - Uruguay

Milita Alfaro

Jaime Roos

El sonido de la calle

EDICIONES
TRILCE

Por las calles de Montevideo

Hace casi cuarenta años, Juan Carlos Onetti afirmaba en *Marcha* que Montevideo no existía y seguiría sin existir hasta tanto sus escritores no asumieran la tarea de contarnos cómo es el alma de la ciudad. Predecía, además, que, si lo hacían con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerían de manera asombrosa a lo que ellos escribieran. A lo largo de los años transcurridos desde entonces, los montevideanos hemos comenzado, finalmente, a parecernos cada vez más, no sólo a los personajes de una literatura que nos refleja, sino también a otras expresiones culturales que hoy sentimos, con alivio, como nuestras.

Para existir, Montevideo necesitaba también consolidar las vertientes dispersas de una música de raíz intransferiblemente suya, capaz de interpretar el sonido de sus calles y de hablar en el idioma de su gente. Hoy la tiene y los montevideanos nos reconocemos en ella. Nació del aporte de varias generaciones de músicos que, desde hace décadas, confluyen en esa búsqueda mediante la cual la ciudad ha ido definiendo su identidad.

Jaime Roos es uno de los protagonistas decisivos de este proceso de consolidación de la música popular uruguaya. Pero, además, la identificación masiva generada por su música nos permite intuir jubilosamente que esa identidad, en efecto, existe y puede expresarse en una canción. Por eso, su obra trasciende lo estrictamente musical y adquiere connotaciones sociales más profundas.

A ellas pretende apuntar, precisamente, el contenido de estas páginas. Al abordar nuestra charla con Jaime, donde el tema es obviamente su obra, no lo hacemos desde una perspectiva musical. Por mi parte, mal podría hacerlo, en la medida en que no soy, ni remotamente, una especialista en la materia. Me guía, en cambio, la preocupación por descubrir al hombre que hay detrás de esas canciones, por rastrear la esencia de ese montevideano que se nutre de la vida de la ciudad y descubre en ella un sonido que nos conmueve hondamente y genera en nosotros la mágica certeza de saber quiénes somos.

En medio del intenso trajín de grabaciones, ensayos, actuaciones en vivo, viajes al interior, Jaime se las ingenia para agregar a todo ello esta larga entrevista.

A punto de iniciar la tarea, se sorprende porque mis preguntas no se refieren a "Adiós juventud" o a "Brindis por Pierrot", sino a su infancia o, incluso, a su historia familiar. Le explico que ya habrá tiempo de entrar en los "grandes temas", que ahora el propósito es rastrear en su historia personal aquellas vivencias que, de alguna manera, ayuden a entender por qué hoy es el músico que es. Y, a medida que Jaime cuenta sus curiosos orígenes familiares, constato que su pasado coincide, significativamente, con el de la ciudad.

Milita Alfaro.

Victoria Abaracón

En el nombre de mi abuela
Está escrita una canción
En el nombre de mi abuela
Victoria Abaracón.

Cruza de india con gallego
De luto y de bastón
De crenchas afiladas
Paso chueco de escorpión.

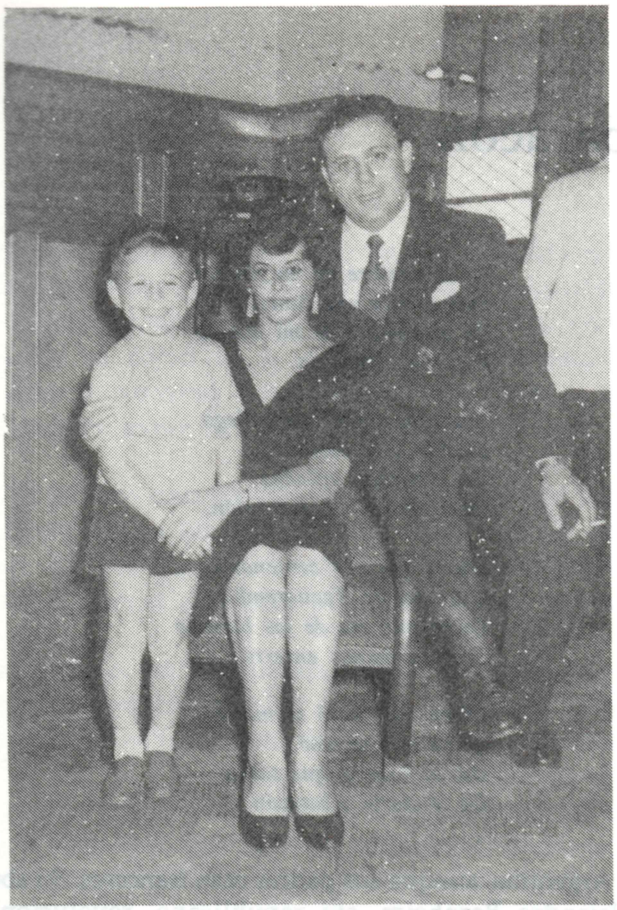
Dicen que era centenaria
Que era de Tacuarembó
Dicen que era de los blancos
Tres hermanos enterró.

Dicen que mató al marido
Y con otro se casó
Eso es todo lo que saben
De Victoria Abaracón.

- *Esta canción, ¿es un retrato de tu abuela real?*
- En verdad, ella era mi bisabuela, no mi abuela. Lo que pasa es que la palabra "bisabuela" no me gusta y como a mí, en última instancia, lo que me importa son las canciones, preferí hablar de "abuela". Pero Victoria Abaracón era la madre de mi abuela.

A diferencia de la gran mayoría de los uruguayos, que poco y nada sabemos de nuestros antepasados y de los avatares que los trajeron a esta tierra, Jaime ha heredado de su familia peculiares historias que se remontan al siglo XVIII y dan cuenta de inverosímiles mezclas raciales, sociales y culturales.

- En mi familia, siempre se habló mucho de los antepasados y a mí, desde chico, me apasionaron esas historias. Por el lado de mi abuelo paterno, son todos europeos.
- *¿Judíos?*
- No, aunque el apellido es de origen judío holandés. "Roos" quiere decir "rosa". Holandeses que en el siglo XVIII se fueron por el Rin hacia Estrasburgo, a comerciar, y se quedaron a vivir allí. Mi padre nació, precisamente, en Estrasburgo. Los alsacianos son franceses, pero mezclados desde siempre con alemanes. Una mezcla extraña de franco-alemán que da esa cosa dramática que son los alsacianos.
- *¿Y tu abuela paterna?*
- Ahí hay vascos franceses, bearneses. Pero ella nació en la Argentina, aunque sus padres eran franceses. Su abuelo, Alejandro Bernheim, era republicano, revolucionario, amigo de Víctor Hugo. Luego del fracaso de la revolución de 1848, debió abandonar Francia y se radicó en el Río de la Plata, donde se hizo antirrosista y puso su imprenta volante al servicio del ejército de Urquiza que derrocó a Rosas. Luego fundó un diario, *Le Courrier de la Plata*, que se editaba en francés y que fue el primer periódico rioplatense que se vendió en la calle. Alejandro Bernheim fue quien introdujo el oficio de canillita en Buenos Aires.
- *Acá ese proceso se dio con* El Día. *El primer diario que se vendió en la calle en Montevideo fue* El Día.
- Cuando Bernheim murió, en 1898, a su entierro asistieron todos los canillitas de Buenos Aires. En 1870 se había ido a Francia y estuvo peleando en la Comuna de París. Mi abuela me mostraba las cartas de amor que mandaba



Jaime a los cuatro años, con sus padres. (Foto: Roberto de Cesare)

desde allá a su mujer, por dirigible.

- ¿Con quién se casó Alejandro Bernheim?

- Con la hija del barón Von Spangenberg, embajador danés para el Río de la Plata. El hijo de ambos, mi bisabuelo, también se llamaba Alejandro Bernheim y se casó con María Sabadie, una francesa que tenía un famoso taller de lencería en Buenos Aires. Todos los años viajaban a París a buscar nuevas colecciones y, en uno de esos viajes, mi abuela conoció en el barco a mi abuelo Roos, alsaciano.

- ¿Se radicaron en Buenos Aires?

- No, en Estrasburgo. Pero mi abuela no soportó la vida en Francia y se vinieron al Río de la Plata. Primero a Buenos Aires y, luego, a Montevideo.

- ¿Año?

- 35. Mi padre tenía siete u ocho años. En ese momento, ellos tenían mucho dinero y alquilaron un apartamento en lo que entonces era el Palacio de la Mutua, en la Plaza Libertad.

- ¿Sabés que fue el primer edificio de apartamentos que tuvo Montevideo allá por el 900? Todo un símbolo de las novedades que llegaron a la ciudad con el nuevo siglo.

- No sabía que había sido el primero. Sí sé que es la casa más linda que yo he conocido. Los *vitraux*, los corredores, los mosaicos... Era un verdadero palacio. Luego la familia se arruinó económicamente y, a los catorce años, mi padre estaba trabajando. Pero mis abuelos conservaron siempre el apartamento de la Mutua. Vivieron allí años.

A la luz de estos antecedentes familiares, el hálito inconfundiblemente montevideano de la música de Jaime provoca inevitables reflexiones en torno a la identidad cultural de un país nacido del aluvión inmigratorio. Pero hay más.

- Mi abuelo materno era un libanés católico que, a principios de siglo, se vino a "hacer la América" al Uruguay. Físicamente yo soy muy parecido a él. Un tipo alto, flaco, de tez muy pálida.

- ¿Cuál es tu segundo apellido?

- Alejandro. En realidad, es Skandor. Skandareia es Alejandría. Pero la mayoría de los libaneses tradujeron sus nombres acá. Yo debería llamarme Skandor, pero es Alejandro. Y el libanés éste se fue para Tacuarembó.

- O sea, inmigrante que se estableció en el interior... El destino habitual del inmigrante era Montevideo.

- Sí, pero él se fue para el norte. Y allá conoció a mi abuela, Genoveva Regueira. Hija de un brasilero rubio, de ojos claros iguales a los de mi abuela, y de Victoria Abaracón, que era hija de un gallego, Juan Abaracón, y de una india.

- Como si todo lo anterior fuera poco, tenés sangre charrúa.

- Tengo sangre charrúa sí. Y te puedo asegurar que, físicamente, Victoria Abaracón era una india pintada. Era así como yo la describo en la canción.

- ¿Pero tú la conociste?

- Sí. Ella murió en 1958 y declaraba ciento ocho años, pero los médicos que la examinaron dijeron que su físico era de ciento veinte. Cuando ella murió, yo tenía cinco años y a

mí me parecía una bruja. El pelo largo, bien lacio, gris, con mechones negros todavía. Eran más bien unas crenchas, unas chuzas punteagudas. Siempre vestida de negro y ya enjuta, consumida por la edad. Pero tenía una salud de hierro. La nariz bien aguileña y la mirada de ojos penetrantes, negros, que parecía que te traspasaban.

- ¿Qué es eso de que mató al marido?

- Regueira y ella tenían un campo en Quiebrayugo y ella se enamoró del capataz de la estancia. Entonces, envenenó a mi bisabuelo, a Regueira, y se casó con el otro, Fernández.

- Realmente, un personaje singular. Y que no andaba con vueltas. Es curioso que no seas tú sino Eduardo Mateo quien canta una canción tan vinculada con tu pasado familiar.

- Es que Mateo era el único que podía cantarla. Es una melodía de dos notas nada más, con el transfondo ése de un tipo que está contando algo ancestral. La letra exigía una voz que viniera como del más allá y Mateo era el único que podía cantar de esa manera.

- Según la canción, Victoria Abaracón era blanca...

- Blanca perdida. Sus hermanos murieron con Timoteo Aparicio en la Revolución de las Lanzas y varios de sus hijos murieron con Aparicio Saravia en la revolución de 1904.

- Contame cómo se conocieron Genoveva Regueira y el libanés.

- El libanés la eligió sin que ella se enterara de nada. La vio por la calle y dijo: me voy a casar con esa mujer. Y fue a hablar con Victoria Abaracón, con su mamá. Estuvieron seis meses de novios, durante los cuales nunca se dieron un beso, y después se casaron. Genoveva Regueira tenía dieciséis años.

- ¿Y tu abuelo logró "hacer la América"?

- Por la época en que nació mi madre, mi abuelo había levantado cabeza y tenía un almacén de ramos generales en Tacuarembó. Típico de un libanés: dejar de vender corbatas de puerta en puerta y poner un almacén. Pero después se fundió y, a los quince años, mi madre se vino para Montevideo a trabajar como obrera en una fábrica de tabaco... Por el año 1935 o 1938.

- O sea que, por la misma época en que tu papá se instalaba a gran tren en la Mutua, tu mamá ingresaba a una fábrica tabacalera.

- Así es. Sin embargo, fijate qué curioso: mi madre siempre fue mucho más culta que mi padre. El había ido al Liceo Francés y a la Sagrada Familia. Sin embargo, al lado de mi madre, que siempre leyó mucho, era bastante ignorante. Mi madre era una mujer muy bonita, realmente muy bella, y mi viejo también era un tipo muy pintún. Se conocieron en un baile. Y se casaron, a pesar de la oposición de la familia de mi padre.

- ¿No la querían a tu mamá?

- No. Siempre la consideraron socialmente inferior. Esas cosas típicas de las familias de clase media alta, para peor venida a menos. Lo que yo te sé decir es que yo nací en un hogar de trabajadores. Mi padre era un trabajador y mi madre también. En mi casa, si no se laburaba, no se comía.

Ya casados, René Roos y Catalina Alejandro alquilaron un apartamento en la calle Convención y Durazno. Allí nacería Jaime el 12 de noviembre de 1953.

Cometa de la Farola

Con su hijo Yamandú (ocho años). Montevideo 1987. (Foto: Mario Marotta.)

Dale que sopla torcido / No se te vaya a caer
Que cose y que pinta y qué linda que está
Que tira y que tira y qué lindo que va
Polleras de trapo marcando el compás
Cañas ligeras que saben volar
Dale más piola que llega hasta el sol.
.....
Tira y que tira y trepa / Y con la cometa se fue mi amor
Ay que tira y que tira y sube / Y hacia las nubes me voy
Ay que tira y que tira y trepa / Y con la violeta se fue mi amor
Ay que tira y que tira y sube / Y hacia las nubes me voy.

- "Cometa de la farola" es la canción que escribís para Defensor cuando sale campeón en 1976.

- En realidad, como en la inmensa mayoría de las canciones, en "Cometa de la Farola" se mezclan un montón de cosas que crean una determinada atmósfera. Pero sí, lo que detonó la canción fue el triunfo de Defensor en 1976.

- Vos estabas en Europa.

- En París. No tenía la menor idea de cómo iba el campeonato uruguayo. Y, de repente, me llega una carta de mi viejo con el recorte de *El País de los Lunes*. "¡Defensor Campeón!" Yo no lo podía creer. Por primera vez, en el fútbol uruguayo profesional, un cuadro chico salía campeón. Y mi padre me contaba que había estado en el último partido, contra Rentistas, que había ido a la cancha en mi lugar y que había visto la vuelta olímpica de Defensor. Fue emocionante. Mi padre falleció al mes de eso.

- Sin embargo, en ningún momento nombrás a Defensor.

- No. Digo "la farola" o "con la violeta se fue mi amor", pero al club no lo nombro. Como te decía antes, hay un montón de imágenes que se mezclan y, al final, el triunfo de Defensor quedó simbolizado en esa cometa violeta que se remonta en el cielo.

Jaime dice, además, que, por su armonía y su ritmo,

"Cometa de la farola" es una canción de niños. Para mí, es la imagen de la infancia. Cuando se evoca la infancia, junto con los recuerdos se recupera una atmósfera, una especie de clima en el que transcurrían esos años. "Cometa de la farola" tiene la virtud de instalar a cada uno en ese clima y, aunque yo nunca remonté cometas ni soy hincha de Defensor, siento que en esa canción está mi infancia. Incluso, el "hasta las nubes me voy" tiene algo de la omnipotencia que todos sentimos cuando fuimos niños. Ese creer que todo era posible, incluso volar.

- ¿Cómo fue tu infancia, Jaime?
- Fui un niño feliz.
- Tú no tenés hermanos. ¿Lo sentís como una carencia?
- De chico, jamás. Ahora, de grande, es distinto. Mi madre sola, viuda, yo hijo único. A veces querría tener un hermano para compartir ese cariño de ella, ¿no? Y, además, para ver cómo es alguien que salió de la misma cruza que vos. Hubiera sido lindo. Pero, de chico, no lo sentí jamás. Eso de que los hijos únicos se sienten solos, en mi caso nunca fue así. Yo estaba lleno de amigos.
- Te criaste un poco en la calle, no?
- Yo vivía en la calle. Mis amigos eran hijos de prostitutas, de contrabandistas, de laburantes, del diariero. Todo el mundo sabía lo que hacían los padres de cada uno. Y no contaba. Había como una inocencia que planeaba por encima de nosotros. Y yo tenía una pelota de goma.Era el potentado del barrio porque tenía una pelota de goma. Ahora veo que muchos nenes tienen pelota de cuero y me asombro. Porque, cuando yo era chico, una pelota de cuero era una de esas cosas que te ganabas si llenabas el álbum de figuritas.
-Hay muchas prostitutas en la zona de Durazno y Convención, ¿verdad?
- Muchas. Porque, frente a mi casa, estaba el mueble La Verbena, que sigue existiendo. Y cada uno de nosotros era hincha de una de las yiras que taconeaban en la cuadra, y, mientras jugábamos, hacíamos apuestas a ver cuál entraba más veces. Y a dos puertas de mi casa, había un burdel, un quilombo, y nosotros veíamos a los hombres que venían por la calle y apostábamos a ver si entraban o no. Por la cara te dabas cuenta. Casi nunca le errábamos.
- La actitud los delataba...
- Su clandestinidad. Pero La Verbena subsiste aún hoy. Famoso mueble. Una casa muy vieja.
- ¿De esas en donde se entra a pie?
- Sí, sí. Ahí es a pie. Es una de esas casas españolas de corredores largos. Yo nunca había ido y un día, de grande, fui porque dije: No puede ser que yo nunca haya estado. Viví toda la vida acá enfrente... Tengo que conocer esto.
- ¿El fútbol fue importante durante tu infancia?
- Como para la gran mayoría de los uruguayos, el fútbol es algo muy importante en algún lugar de la mente. Para empezar, era el único deporte que se practicaba espontáneamente en la calle, en el campito donde ahora han hecho un espantoso edificio de veinte pisos, en Durazno y Convención. Hasta que tuve once años, jugué ahí al fútbol todas las tardes de mi vida. Interrumpía de seis a seis y media para escuchar "Beatlemanía" y después reenganchaba. Pero también iba a ver los partidos. Toda la mitología futbolera habida y por haber la asimilé.
- ¿Tu padre te llevaba al Estadio?
- Sí. Incluso vi jugar a Pelé en un partido de Peñarol-Santos.
- ¿El era de Peñarol?
- Mi viejo era de Nacional. El me llevaba a ver a Nacional y yo con él hinchaba por Nacional. Pero, a mí, me gustaba Defensor.
- ¿Por alguna razón especial?
- No sé... La bandera de Defensor con el color violeta y con el faro... Siempre me encantaron los faros. Las torres de fuego, como dicen los holandeses, que son la salvación de los marinos.
- Pero Nacional también te tira...
- Mirá, Nacional me importa un bledo. Ahora, si tengo que elegir un clásico, hincho por Nacional.
- ¿Cómo era la casa de la calle Convención? ¿Todavía existe?
- Existe sí. Convención entre Maldonado y Durazno, a mitad de cuadra. En aquella época, el apartamento era moderno, aunque muy chiquito. Tenía dos habitaciones. Uno era el cuarto de mis padres y la otra era el living donde dormía yo en un sofá. No tuve cuarto hasta que nos mudamos a la casa de mi abuela cuando yo tenía trece años.
- ¿Dónde trabajaba tu padre?
- Era representante de ventas en el interior. De la Bodega Santa Rosa y de otras firmas. Viajaba continuamente. Y, como te decía antes, si tuviera que situar socialmente a mi familia, diría que era clase media baja. Pero baja, baja. Sin embargo, yo entraba a mi casa y era la "seguridad".

Una familia establecida, la heladera siempre llena. En mi vida había como dos mundos: uno el de la calle y otro el de mi casa. Además, yo me quedaba solo de noche desde los cinco años.

- ¿Tu madre seguía trabajando?

- No, pero salía a pasear con mi viejo. Y, desde los cinco años, ellos me educaron para que me quedara solo.

- ¿Te gustaba?

- No era que me gustara ni que no me gustara. Era así. Cuando era muy chico, tenía miedo de que hubiera seres adentro del ropero y cosas como ésa. Pero después ya no. Y tuve dos grandes compañías que fueron la radio y los libros.

- Eran las benditas épocas en que la televisión no existía.

- Existía sí. Pero en mi casa no hubo televisor hasta que yo tuve trece años. Y eso fue fundamental para mí. Porque la televisión mata la imaginación. Un libro, una revista, lo que fuere, admite el espacio para que el lector lo rellene con su imaginación. Lo mismo ocurre con la música. La televisión, en cambio, no da espacio a la imaginación. ¿Vos sabés que yo tengo la sensación de que es el televisor el que mira a la gente y no la gente la que está mirando la televisión? Y el doblaje, ese sonido infame que te carcome las neuronas... Pero, bueno, estábamos en la infancia.

- Me hablabas de tus dos compañías: la radio y la lectura.

- En la radio, me recorría las estaciones escuchando toda la música habida y por haber. He dicho varias veces que mis discos me recuerdan al dial de una radio por la diversidad de géneros que contienen y, quizás, eso tenga algo que ver con aquella radio de mi infancia.

- ¿Y qué leías?

- Revistas de chistes, todas las que puedas imaginar. Pero también novelas policiales y de ciencia ficción de mi mamá. A los diez años, me había leído toda la colección del Séptimo Círculo, aquella que dirigían Borges y Bioy Casares, y comencé con Ray Bradbury. A los trece años, empecé a leer cosas más serias. Mi tío Georges me regaló las obras completas de Chesterton y Chesterton es el autor de mi adolescencia. Beatles y Chesterton. Como ves, bastante anglófilo.

- El tío Georges es una presencia importante en toda esta etapa, ¿verdad?

- Sí, sí. Los dos hermanos de mi padre viven actualmente en España. Uno es Jacques y el otro es Georges. Y yo admiraba a Georges. Lo veía poco, por sus viajes. Pero era como una guía para mí.

- ¿En qué sentido?

- Bueno, él era cantante. Cuando tenía dieciocho años, los Lecuona Cuban Boys estuvieron en Montevideo y se lo llevaron en gira por Latinoamérica. Luego se fue a Europa y, a fines de la década del 40, tenía una orquesta tropical en París, la orquesta Carabalis, cuyo pianista era Lalo Schifrin. Y el segundo saxo era el Gato Barbieri. Cuando yo era chico, Georges vivía acá y era director de la Peña de Jazz. Junto con músicos como Quique Almada, Manolo Guardia, Bachicha Lencina y otros, produjo los primeros discos de candombe-*jazz* que se hicieron en el país. Las letras también las hacía Georges. "Palo y tamboril tiene mi candombe..." ¿Te das cuenta? Esa letra la hizo Georges, ¡un franchute!... Demenciales producciones que dieron unas pérdidas impresionantes. Sin embargo, me decía Almada hace poco, que cuando él nos ve a nosotros que hemos recogido esa posta, se da cuenta de que aquellas quijotadas no fueron en vano.

- ¿Ya en la infancia la música era algo importante en tu vida?

- Bueno, desde que tengo memoria, la música ocupó un primer plano en mis intereses. Digamos que fue congénito.

- ¿Estimulada en tu casa? ¿Se escuchaba música habitualmente en tu casa?

- Sí. Además, mi madre canta muy bien. Cuando cocina, por ejemplo. Tiene buena oreja. Y escuchaba música durante todo el día. La radio prendida permanentemente escuchando todo tipo de música: tango, folclore, música brasilera, música afrocubana, música mexicana. Y muchísimo folclore argentino. Ya en lo años 60, se hizo fanática de Los Olimareños y de Zitarrosa. Cuando yo tenía trece o catorce años, Zitarrosa era el único folclorista que me gustaba porque Los Olimareños no me convencían para nada. Actualmente, en lo que se refiere a folclore campero, la música de Los Olimareños me parece la más importante del Uruguay, pero me costó mucho llegar a entenderlos, sentirlos.

- ¿ Tu padre también escuchaba folclore?

- No, no. Mi viejo estaba en otra. A él le gustaba el *jazz*, especialmente el de los años 40 y 50, aunque también de los años 20 y 30. Pero para definirlo digamos Duke Ellington. Eso era el colmo para mi viejo... En mi casa también había unos discos con unos valses de Strauss que a mí me hacían llorar. Ese es un recuerdo bien neto de la infancia: la emoción que me producía, a los cuatro años, escuchar aquellos valses.

- Y a todo esto se suma, a nivel familiar, la presencia del tío Georges.

- Claro. Y la música árabe de mi abuelo libanés. Porque, de chico, yo pasaba parte de las vacaciones en el rancho que él tenía en Tacuarembó. Y él se levantaba todos los días a la seis y media de la mañana y escuchaba la "Hora Libanesa" en la radio Zorrilla de San Martín de Tacuarembó. Ahí pasaban música de su tierra y se ponía a cantar y a bailar golpeando las palmas. Todo el mundo se burlaba, porque la música árabe resulta bastante extraña a nuestros oídos. Pero a mí me emocionaba mucho. Lo mismo que cantar en el coro de la escuela.

- No me has contado nada de la escuela. ¿A qué escuela fuiste?

- A la Chile, en Maldonado y Florida.

- ¿Te gustaba ir a la escuela?

- No, para nada. Te aclaro que, tanto en la escuela como en el liceo, siempre tuve buenas notas. Pero me angustiaba y me aburría como loco. Lo único que me gustaba de la escuela era la clase de canto, los martes y jueves. Yo estaba en la voz A y aquello de cantar en coro en el patio de la escuela tenía para mí un encanto muy especial. ¿Sabés de qué otra cosa tendríamos que hablar? De las bandas militares.

- ¡Cómo!

-Sí, sí. Ese fue un gran amor musical de mi infancia, a los dos o tres años. Tanto que mi madre creía que yo iba a ser marinero, que iba a ser militar.

- ¿Cómo es posible?

- Escuchame... Años 50. Los soldaditos en el Uruguay eran de plomo, eran buenos, no jodían a nadie. Y la banda de la Armada venía una vez por semana desde la Ciudad Vieja, desfilando y tocando por el medio de la Rambla. Llegaban hasta Paraguay y ahí pegaban la vuelta. Yo tenía dos o tres años y le gritaba a mi mamá: ¡marinero, marinero! Y mi pobre madre tenía que correr conmigo en brazos durante cuadras porque, si no, yo lloraba, pataleaba y aullaba. Más grande, ya iba solo. Con los pibes del barrio, los seguíamos hasta allá, hasta Lindolfo Cuestas. En esa época, me emocionaba mucho la música militar.

- Por suerte, se trata de una vertiente que has abandonado...

- Mirá que el propio Mahler reconoció que, siendo ya compositor, salía corriendo de su estudio en Viena cuando pasaba desfilando alguna banda militar. Esa música le producía un sentimiento indefinible que lo atrapaba.

- Bueno, si a Mahler le gustaba... Pero supongo que, muy pronto, tus padres se habrán convencido de que vos no ibas a ser marinero y de que te ibas a dedicar a la música.

- Mis padres le daban la espalda a esa realidad. Tenían terror de que me hiciera músico. Porque identificaban esa vida con la imagen de mi tío: la bohemia, el morirse de hambre. Típica mentalidad de clase media que quiere ascender. Obviamente, es mejor que el nene sea médico y no músico.

- O sea que, de chico, no aprendiste a tocar ningún instrumento.

- No. Pero subía a la casa de una vecina que tenía piano y me encerraba a tocar. Tocaba lo que me salía o sacaba melodías. Un día, un amigo de mi viejo me regaló una cítara, una de esas cítaras búlgaras, y yo quedé encantado. Pasaba horas tocándola. Claro que el sonido que produce puede resultar bastante exasperante...

- Un sonido agudo...

- Muy agudo. Una cosa que hace ping, ping. Y un día, a mi madre le vino el arranque y dijo: "Te vamos a comprar una guitarra porque no soportó más esa lata". Y me había inventado una batería con el costurero de mi mamá que era una lata de galletitas de Anselmi. Le aflojaba un poquito la tapa y sonaba como un redoblante, y, con las agujas de tejer, tocaba la batería acompañando a los Beatles y a los Rolling Stones, "Help" o "Satisfaction", en la radio. Fue un desastre porque le rompí todas las agujas de tejer a mi vieja. Resultado: me compraron una guitarra.

- ¿Qué edad tenías?

- Doce años. Una guitarra criolla, una Giannini brasilera. Mi viejo me la compró en Artigas y me la mandó por ONDA. Era pleno invierno y, como a las diez de la noche, suena el timbre en mi casa. Había un tipo en la cancel con un paquete. Yo fui y me dijo : "ONDA", y me entregó la guitarra... Fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida.

- Y empezaste a estudiar guitarra.

- Al mes, empecé a estudiar guitarra clásica con Alfredo Valanzano en el Instituto María Angélica Piola. En dos años, llegué hasta el quinto curso. O sea, estudiaba mucho, mucho, mucho. Me apasionaba. Estaba todo el día con la guitarra. Pero sólo estudié ese par de años. Luego, abandoné la guitarra clásica y empecé a tocar en obras de teatro y en grupos de *rock and roll.*

El fenómeno de identificación masiva que la música de Jaime provoca en los montevideanos nace, en buena medida, de su capacidad de sintetizar las múltiples influencias que subyacen en nuestro sentir ciudadano, a través de la poderosa versatilidad de un estilo lleno de matices y reminiscencias de diferentes vertientes. Y Jaime subraya, al respecto, las huellas que dejó en él la riquísima experiencia musical de la infancia:

- Durante años, yo no consideré todo esto como parte de mi formación. Pero luego, cuando me puse a componer, todo ese trasfondo, toda esa serie de coordenadas irracionales, brotó, afloró en mí y pasó a ser un componente fundamental de mi música. Pero esos años están marcados por otra presencia que fue esencial: el barrio.

- Claro. Por eso es un capítulo aparte.

Durazno y Convención

La calle Durazno / Nace a la intemperie
Telón ceniciento / Palmeras al viento
Abierta a las olas / Marrones y blancas
De la playa chica / Que muere en el gas.

La calle Durazno / Muere sin saberlo
Cuando se ilumina / Toda de lila
En pleno diciembre / A la hora más lenta
La siesta obligada / Del jacarandá.

La vida / La vida como siempre dura
La noche como siempre oscura
Por la calle Convención.
El mismo / El mismo taconeo absorto
Los yiros del paseo corto
Por la calle Convención.
La vida / La vida tironeando el cobre
La tienda del judío pobre
Por la calle Convención.
Botijas / Botijas de la moña suelta
De las rodillas bien mugrientas
Por la calle Convención.

La calle Durazno / Atraviesa dos barrios
De chata figura / De amarga dulzura
Son Sur y Palermo / Rivales y hermanos
Que cruzan Durazno / Camino del mar.

Candombe / Candombe, murga y batucada
Paseándose por la bajada
de la calle Convención.
Canilla / Canilla Acción, El Plata, Diario
Paquete bajo el brazo largo
Por la calle Convención.
Los lentes / Los lentes de los relojeros
Los ojos de los bagayeros
De la calle Convención.
Y un día / Un día te veré contento
El día que te lleve el viento
De Durazno y Convención.

Los perros / Los perros de los bichicomes
Durmiéndose por los rincones
De la calle Convención.
Baldosas / Baldosas partidas hace años
Recuerdo que me hicieron daño
Por la calle Convención.
Y un día / Un día te veré contento
El día que te abrace el viento
De Durazno y Convención.

- Me decías que, dentro de la experiencia musical de tus primeros años, el barrio fue una presencia fundamental.

- Así es. Como dice la letra de "Durazno y Convención", el barrio era candombe, murga y batucada. Y lo más importante es que se tocaba música en la calle. A la vuelta de mi casa, por ejemplo, había una batucada. El Raulito, que era el hijo del dueño de la pensión "Roma" de

la calle Maldonado, tenía una batería brasilera completa, con surdo, agogó, tamburín, redoblante, etc. Entonces, se repartían los instrumentos y salían a tocar y a pedir plata. Nunca llegué a tocar en la batucada porque era muy chico. A mí me mandaban a pedir plata.

- ¿Eso era en carnaval?

- No, no. Durante todo el año, aunque especialmente en verano. Ahora, siempre venían las olas de candombe del lado de Cuareim. Porque, en realidad, los negros arrancan más que nada del lado de Julio Herrera para allá. Durazno y Convención, esa esquina, ese sector del Barrio Sur es un punto muy curioso. Porque está al filo de la Ciudad Vieja y está muy cerca del Centro. Entonces, es una encrucijada rara. Está más lejos de los negros. Yo tenía amigos negros porque íbamos juntos a la escuela, pero en la cuadra mía no había negros. Donde yo vivía, había más que nada criollos y judíos.

- Los judíos pobres...

- Ahí va. Muchos judíos pobres. En el apartamento de arriba, había unos judíos húngaros escapados de un campo de concentración. De noche, a la señora le daban ataques de llanto. Yo la escuchaba llorar todas las noches. Por eso te digo, ahí era un menjunje cultural increíble.

- Todo el Uruguay es un gran menjunje.

- Pero ese Uruguay especialmente. Ahora, los ecos del tambor resuenan en todo el barrio y, vuelta a vuelta, pasan los tambores para arriba y para abajo. Los tambores están siempre.

- ¿Y cómo recordás el Carnaval de esos años?

- En el barrio, había como una especie de ritual de la temporada. Antes de Navidad, aparecían los cohetes y el Judas. Después, aparecían los primeros pomos y se empezaba a levantar el tablado. Y nosotros, ya en diciembre, en cuanto terminaban las clases, salíamos a la calle con la murga de la cuadra.

- ¿Una murga de gurises?

- Sí. Yo tocaba el bombo y tenía unos platillos que se los prestaba a un amigo. Y el redoblante era el Ratón, uno que vivía en un conventillo de la calle Durazno y tenía un redoblante de lata amarillo con una calcomanía del Ratón Mickey. Quemábamos corcho en el cordón de la vereda y con eso nos pintábamos la cara. Lo único que hacíamos era marcha camión todo el tiempo, y pedíamos "un vintencito pa' la murga". Y yo, dos por tres, me calentaba porque el de los platillos le erraba. Ibamos hasta Canelones. Canelones siempre fue un poco la frontera.

- Me imagino a tu mamá recomendándote que no cruzaras Canelones.

- No, no era que no nos dejaran cruzar. No íbamos para arriba porque no nos gustaba. Ya cambiaba la cosa. Después me enteré de que, a nivel judicial, el Barrio Sur termina en la acera sur de Canelones y que, en la norte, comienza el Centro. Pero nosotros rebotábamos ahí espontáneamente. Las fronteras nuestras eran la Rambla, Ciudadela, Canelones y Julio Herrera. El cacho ese de barrio era nuestro.

- ¿Hacían tablado cerca de tu casa?

- Yo iba al de Río Branco y Maldonado. Después, estaba el de Power, en Paraguay y la Rambla, y, más para el lado de Palermo, el del Mar de Fondo.

- ¿Y vos ibas realmente a ver los conjuntos?

- Iba a ver a las murgas que era lo único que me gustaba. Porque nunca soporté a los lubolos arriba del tablado. Pero cuando venía una murga... Se los oía por la parte de atrás del tablado y todo el mundo anunciaba: ¡llegaron, llegaron! Y era la locura. Yo me sentaba en el bordecito y quedaba como hipnotizado. No me importaban nada las letras. Lo que me atraía era la melodía, cómo sonaban, cómo se vestían, cómo se movían. Eso era completamente mágico para mí.

- En el último Carnaval, eran Jaime Roos, Repique y el Canario Luna quienes hipnotizaban a chicos y grandes desde arriba del tablado.

- Para mí, como músico popular, el Carnaval de 1987 fue una experiencia fundamental.

- ¿En cuanto al contacto con el público?

- Sí, porque el público de los tablados es completamente diferente al de otro tipo de escenarios. Por su extracción social, incluso por su edad. Pero, además, porque artísticamente es una prueba de fuego. Ahí no hay concentración, no hay meditación, no hay condiciones mínimas de ningún tipo.

- Los nenes corren, la gente charla.

- Subirse a un tablado es tremendo. Uno tiene que tirar una bomba desde el primer momento. Como para que te den bola, ¿no? Fijate que nosotros, además, vamos sin vestuario, sin maquillaje, sin humor. Después de tocar ahí, creo que puedo tocar en cualquier lado.

- Si te digo que "Durazno y Convención" me parece la mejor de las letras que has escrito, ¿qué me contestás?

- Que respeto mucho tu opinión pero no la comparto. Considero que es una buena letra pero no creo que tenga

nada demasiado especial. Pienso que la originalidad de la canción está en las dos calles, representadas por dos músicas y por dos voces completamente diferentes, que se cruzan en cierto momento y forman un tercer clima que es la esquina en sí. Ni siquiera la idea de cantarle a la calle en que uno nació es original. Fijate que los Beatles, en 1967, describieron Penny Lane, su calle suburbana de Liverpool, con la peluquería, el cuartel de bomberos. Una maravillosa canción de los Beatles.

- Sin embargo, ese misterio de dos calles que se cruzan es un hallazgo realmente sorprendente. ¿Cómo nació la idea?

- A principios de 1977, cuando Franca y yo estuvimos en Montevideo, caminamos la calle Durazno de punta a punta. De esa recorrida, años después nació una canción describiendo la calle a través de tres bloques: su nacimiento en el Barrio Sur, el tramo central, cuando atraviesa los dos barrios, y la muerte al llegar a Bulevar Artigas. Vos sabés que la gente cree que los jacarandaes están ahí abajo, en Durazno y Convención, y no es así. En todo el Barrio Sur no hay un solo jacarandá. Son todos plátanos. Los jacarandaes que iluminan Durazno de lila en diciembre están en esas últimas cuadras, antes de llegar a Bulevar Artigas, cuando muere abruptamente. Pero, bueno, esa era una canción para la calle Durazno y yo no nací en la calle Durazno. Yo nací en la calle Convención. Entonces, decidí hacer un tema para mi calle. Y así aparecieron esas dos músicas totalmente diferentes cantadas por dos voces distintas. Y la idea de que la música se abriera en ese clima que conforma la parte central de la canción. Porque así era como se abría la esquina en las épocas de mi infancia, antes de que construyeran el edificio. Uno bajaba por Convención y, al llegar ahí, se descubría un espacio increíble: el campito, toda la Rambla, el Gas y luego el mar.

- Pero, además, para pintar una y otra calle recurrís a elementos totalmente distintos.

- Ahí va. Mientras la calle Durazno está descrita a través de su paisaje, en el caso de Convención se habla de la vida de la calle y de sus personajes. Musicalmente, ahí hay un tumbado caribeño total. Yo trabajé mucho con músicos salseros y vuelta y media, aparece la música afrocubana de una forma u otra.

- Otro hallazgo notable de "Durazno y Convención" es el diariero.

- Siempre me gustó mucho la voz, el pregón de Maturro, el diariero. Y me parecía que hacer una pintura de Durazno y Convención sin el grito de Maturro, era como que le estaba faltando color.

- Ahora los diarieros ya no vocean los diarios. Los que tenemos unos años, en ese grito de Maturro recuperamos un sonido de la infancia.

- Es cierto. Pero la voz de Maturro al comienzo de "Durazno y Convención" tiene un valor estético. Yo la incluí de acuerdo a un criterio estético.

El recurso de voces, gritos y sonidos ciudadanos como elemento estético en sus canciones es todo un tema dentro de la música de Jaime y a él volveremos. Ahora nos vamos a otros barrios.

- Aparte de Sur y Palermo, ¿hay otros barrios montevideanos que te atraigan especialmente?

- Cada barrio tiene su toque especial. Fijate un barrio como La Teja. Desde el punto de vista físico y arquitectónico, no es gran cosa que digamos. Y, sin embargo, es un barrio que tiene un ambiente impresionante. O esa atmósfera, esa especie de aureola que tiene un barrio como el Prado. Los plátanos de 19 de Abril en las distintas épocas del año son algo completamente mágico sobre lo que espero escribir una canción algún día.

- ¿Te gusta caminar?

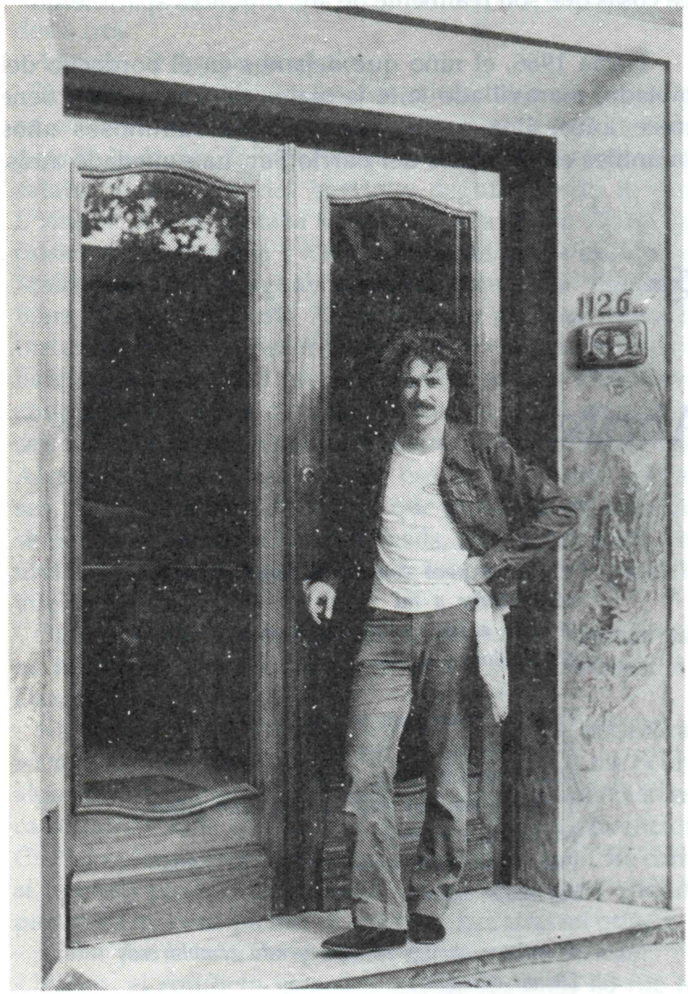
- Yo camino, camino muchísimo. Me siento bien caminando porque, mientras camino, pienso. Por eso, nunca podría vivir en Buenos Aires. Caminar allí es una tortura: el tráfico, el ruido, la gente, la mala onda, el ambiente... Si viviera en Buenos Aires, no podría caminar ni pensar, o sea, no se me ocurriría ninguna canción. Montevideo, en cambio, tiene el número ideal de habitantes como para que se dé una atmósfera natural entre la gente. Por otra parte, cualquier persona que tengas adelante, de una forma u otra, tiene que ver contigo.

- Vos decías que cada barrio tiene su toque especial. Quizás la posibilidad de captarlo depende, en buena medida, de las vivencias de cada uno.

- Por supuesto. Yo nací en el Barrio Sur y a mí me parece un barrio maravilloso, qué querés que te diga... Además, el Barrio Sur tiene una peculiaridad. Es uno de los poquísimos sectores de mar que no está acaparado por la gente de guita. Lástima todos esos edificios que pusieron ahí.

- ¿Han cambiado la atmósfera del barrio?

- No, por ahora no. O sea, los edificios no se carcomieron



Jaime en la puerta de su casa natal de la calle Convención, en 1982. (Foto: Mario Marotta.)

al barrio. Porque ellos viven allí, no se vuelcan mucho para afuera. Es como si se hubiera armado un barrio paralelo. Pero yo creo que esa gente va a terminar siendo del Barrio Sur también. Especialmente, los pibes que no vayan a colegios privados, que vayan a la escuela pública y se mezclen con los botijas que son de ahí. Porque Sur y Palermo son distintos pero es casi lo mismo...

- *Rivales y hermanos...*

- Eso, rivales y hermanos. Tienen una filosofía de la vida que está impregnada por la presencia negra. En la manera de pensar, en el vocabulario que se utiliza, en la forma de encarar la vida. Y todo eso sigue estando muy fuerte en el barrio. Es muy difícil que la gente de afuera lo pueda cambiar. La prueba de que la esencia se mantiene está en la ambientación que se hizo de "Durazno y Convención" en el año 84. En ocho horas, toda la canción desfiló por esa esquina.

- *¿Estás hablando del video clip de "Durazno y Convención"?*

- Bueno, eso no es un video clip. Es un milagro de Ruiz y Denevi. Se hizo en ocho horas y habrá costado veinte dólares. En Estados Unidos, se hacen video clips que cuestan un millón de dólares. Y en el caso de la ambientación de "Brindis por Pierrot" fue peor todavía. La filmación insumió tres horas. Teniendo en cuenta eso, se puede decir que fue otro milagro. Pero nadie quedó conforme con el resultado. Ni yo ni nadie. Se filmó en un lugar que no tenía nada que ver. Pero el error más grave fue de iluminación. "Brindis por Pierrot" requería el clima de semipenumbra de esos boliches mal iluminados, y resulta que ahí había una luz impresionante por todas partes.

- *En cambio, quedaste conforme con la ambientación de "Durazno y Convención".*

- Primero que nada, te aclaro que la idea del video clip en general me parece nefasta, porque te elimina la posibilidad de imaginarte la canción. En la música, como en los libros, la gente tiene que aportar todo lo demás. El video clip le pone imagen a la música y, precisamente, la música no es imagen, es aire que se mueve. Pero, bueno, a nivel promocional esas cosas sirven y, en el mundo en que vivimos, la realidad te obliga, a veces, a entrar en el juego. Aclarado esto, te digo que sí, que la ambientación de "Durazno y Convención" me gustó.

- *Vos decís que todo se hizo en ocho horas. ¿No hubo ninguna preparación previa?*

- Escuchame, caímos a Durazno y Convención una tarde con Denevi, que era el director, y con Ruiz, que era el camarógrafo y montajista. Y me dice Ruiz, con su habitual delicadeza: "Esta esquina no sirve para nada. No sé cómo le hiciste esa canción. Se ve que la hiciste en Holanda, porque si hubieras estado acá, jamás se te hubiera ocurrido. ¿Te das cuenta? Ni un boliche hay en esta esquina. No pasa nada, ni un coche ni nadie. La cosa más aburrida del mundo". Y yo le decía: "Pero Ruiz, mirá que no. Pará. Por favor, no me digas eso". Pero tenía razón. Era horrible. No había nada para filmar. Resolvimos borrarnos y

volver al otro día. A las diez de la mañana, estábamos en el boliche de Canelones y Convención. ¿Podés creer que en una hora y media se filmaron todas las escenas callejeras? Ruiz parecía un gato. Todo "toma uno". Es un maestro, ¿no? Se dio la casualidad de que toda la canción pasó por esa esquina. Claro, es una letra que está basada en cosas que son realmente de ahí. Entonces aparecieron.

Hacia 1966, el niño que dejamos en el bordecito del tablado, maravillado ante la magia de una murga, tiene trece años. Por varias razones, los luminosos años infantiles en las calles del Barrio Sur, han quedado atrás.

Quince Abriles

Para quienes identifican la música de Jaime con una temática netamente ciudadana, puede resultar sorprendente que "Quince Abriles" sea una de las canciones que más le importan. Sobre todo "la parte final en que la orquesta arranca a tocar con un coro de ángeles que dura, dura y dura. Muy pocos se dan cuenta de que, incluso, hay un vals de Strauss metido adentro de los coros interpretados por el Grupo Travesía".

- El adolescente que pintás en "Quince Abriles", ¿sos vos?

- Bueno, sí. Ahí se mezclan recuerdos de varios cumpleaños de quince. La timidez ante la figura de la mujer, la frustración del botija que todavía no sabe moverse con el nuevo código que le impone el haber salido de la infancia. Es una pintura de la adolescencia, y muchos tipos que han oído esta canción han venido a decirme: "Loco, yo era así...".

- Es curioso que, gustándote tanto la música, no supieras bailar.

- Lo que pasa es que era muy tímido con las mujeres. De chico, nunca jugué con niñas porque en la cuadra éramos todos varones. Eso me creó un gran desconocimiento de la mujer. Y, en el liceo, tenía una timidez crónica. Estaba enamorado de una compañera de clase a la que nunca me declaré. Un amor imposible. Además, yo a las gurisas les hablaba todo el tiempo de los Beatles y ellas se aburrían o se reían de mí. Recién a los dieciséis o diecisiete años me empecé a abrir. La primera novia, la segunda novia... Pero la adolescencia fue una etapa sufrida, muy sufrida.

.....
Y poco a poco comprendía que no estabas
Mirándome a mí
Y poco a poco comprendía que los Beatles
No hablaban de ti.
.....
Toda la gente que bailaba
Yo esperando el momento
Más oportuno para sacarte.
Y bien sabía que mis vueltas eran falsas
No lo iba a intentar
Otro cumpleaños que miraba de reojo
sin saber bailar.
.....
Y quince abriles se van yendo temblorosos
De mi corazón.
.....
Y los amores imposibles se sumergen
En esta canción.

Y bastante solitaria. Tenía compinches. Pero amigos, sólo dos o tres.

- Además, te habías mudado.

- Sí, cuando tenía trece años nos mudamos para la casa de mi abuela en la Plaza Libertad. Pero no era eso. Ya había pasado la época de jugar en la calle. De todas formas yo estaba muy cerca del barrio y seguía yendo al club *L'Avenir*. Ahí se juntaba la barra. Hasta el año 72, en que pusieron Inteligencia y Enlace enfrente. En la esquina de Maldonado y Paraguay siempre estuvo la Tintorería Biere. Pero, en el año 72, instalaron ahí esa cueva de torturadores y rompieron el equilibrio del barrio. El barrio se distorsionó completamente porque cruzaban a chupar a la cantina del club. Entonces, en el espacio de seis meses, toda mi generación se fue. Yo no fui nunca más. Ahora parece que van a sacar eso de ahí. Ojalá que así sea, ¿no? Por el bien del barrio que quiero tanto. Para que se pueda volver al boliche de Jesús, que es tan lindo, con uno de los mejores mostradores de Montevideo. Y que se ha vuelto intransitable.

- Ojalá. Pero contame de la casa de tu abuela. Supongo que no tenía nada que ver con el apartamento de Convención y Durazno.

- Nada que ver. Diez habitaciones llenas de alfombras, *vitraux*, baúles, roperos con espejos enormes. Y me ocurre algo curioso. Siempre que sueño con mi casa, sueño en esa casa. Jamás soñé con la casa de Durazno y Convención. Cuando pienso en mi infancia, pienso en la calle. Es como si hubiera pasado mi infancia en la calle. Pero, cuando pienso en mi casa, pienso en esa casa. Es como mi origen.

- ¿Cómo fue la relación con tus padres en este período?

- Bueno, el conflicto generacional de los años 60 fue terrible, no? Y yo lo viví intensamente. Las discusiones en mi casa empezaron cuando tenía diez u once años y duraron hasta que me fui. Diez años de guerra civil.

- La típica rebeldía adolescente...

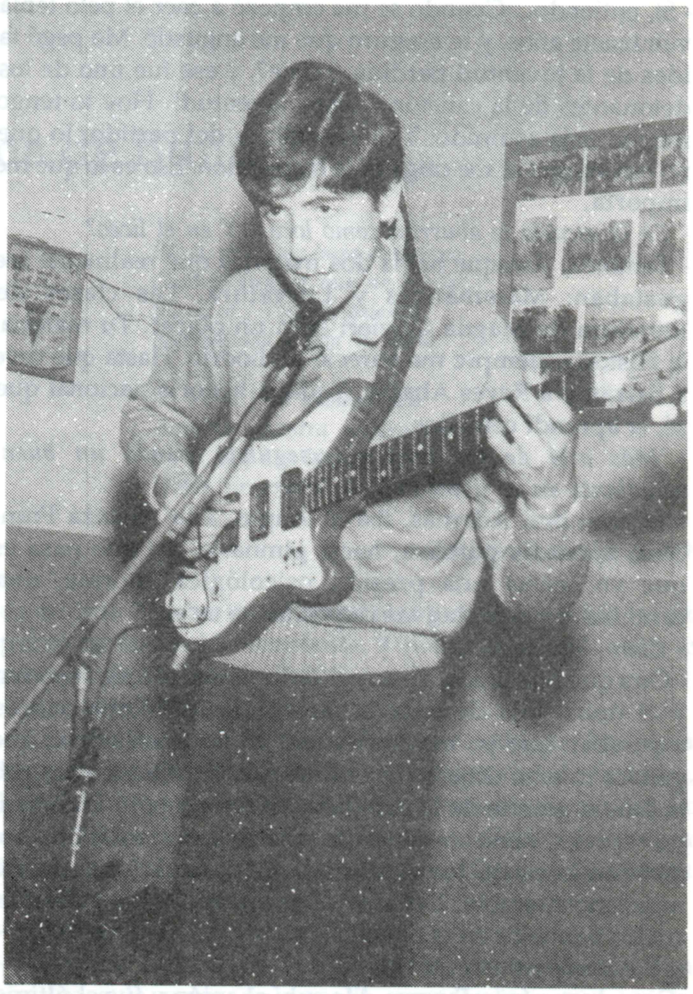
- Los líos con mi viejo eran tremendos. Siempre lo quise mucho y fue una presencia muy importante para mí, porque siento cosas suyas dentro mío. Pero, en una serie de aspectos, era un tipo conservador. No me dejaba usar el pelo largo, por ejemplo. Cosas como ésa. Y yo con mi madre tenía otra relación, éramos compinches. Pero, cuando se armaba lío con mi viejo, ella se aliaba con él.

- ¿Hoy seguís siendo compinche con tu madre?

- Sí, muy compinche. Siempre estuve muy ligado a mi madre. Además es un punto de referencia esencial para mi música. La he llegado a despertar a las cuatro de la mañana para tocarle una canción. Porque le tengo mucha fe. Para mí es como la voz del pueblo. Es infalible mi vieja.

- ¿Te preocupaba la pinta cuando eras adolescente?

- Sí, claro. Y sufría como loco porque quería usar vaqueros Lee pero no me los podía comprar. Lo mismo que la guita del fin de semana: había que elegir entre ir al cine o tomar una coca-cola con dos pizzas. En aquella época era embromado, pero hoy lo veo como una experiencia importante. Uno viene de un lugar y no viene de otro y eso es bueno saberlo.



Jaime a los 16 años con "Los Robbers". Sayago, Montevideo 1970. (Foto: Micart.)

- ¿La ropa que usás sigue siendo hoy una preocupación?
- Para mí, la ropa tiene su acento estético. Pero hace años que me saqué definitivamente de encima la onda de las modas y me pongo lo que quiero. El problema es que me da una pereza horrible comprarme ropa y me paso años con las mismas pilchas.
- ¿Te importa la pinta actualmente? ¿Te afecta, por ejemplo, el hecho de que se te esté cayendo el pelo?
- Bueno, te diré que no conozco a nadie en este mundo que se sienta feliz porque se está quedando pelado...
- Obvio, Jaime. Quiero decir si configura un problema serio para vos.
- Sí, entiendo... Cuando se me empezó a caer el pelo tenía veintisiete años, y te aseguro que me angustié. Me pegó la idea de la juventud perdida, ¿viste?, y ese fue uno de los detonantes de la canción "Adiós juventud". Hoy lo tengo mucho más asumido. Y, a esta altura del partido, lo que no quiero que se me caiga es la inspiración. Eso es lo que me importa.
- En la escuela te aburrías como loco. ¿Y en el liceo?
- También. Aunque había dos materias que realmente me gustaban: Matemáticas y Literatura. Las clases de literatura de Magda Olivieri eran un placer. Tu materia, la Historia, siempre me pareció un bodrio. Hasta que tuve a Barrán y a Reyes Abadie. Toda la historia nacional que sé, la aprendí con ellos.
- Más allá de los bodrios, ¿seguiste siendo un buen estudiante en el liceo?
- Sí, siempre. Además, iba al Anglo, a la Alianza Francesa, aprendía guitarra, hacía gimnasia. Lo que pasa es que yo sentía una presión psicológica enorme, una cantidad de expectativas depositadas en mí.
- Claro, hijo único...
- Otra que hijo único. Yo soy el único nieto, el único sobrino y el único hijo de toda la familia Roos. Y mis padres esperaban que yo me convirtiera en un profesional, que ganara mucho dinero. Dijera mi padre: "¡Que entres por la puerta grande de la compañía, no como yo!". Entonces, yo era el nene inteligente. Pero era asmático, fui tartamudo hasta los dieciséis años y tenía una alergia nasal incontenible. Durante años, yo salía a la calle con cuatro pañuelos en el bolsillo.
-¿Y cuándo paraste de estornudar?
-Cuando me fui a Europa. Me subí al avión y fue el último pañuelo que usé en mi vida. Cuando volví, tenía miedo de que me volviera la alergia, te juro.

-Vos hiciste liceo y preparatorios en épocas de conflictividad social muy intensa. ¿Cómo viviste todo eso?
- La movilización del año 68 nació, precisamente, en mi liceo, en el Rodó. Pero yo no participé para nada. Ya en Preparatorios, me definí políticamente por la izquierda y, en el año 71, voté al Partido Socialista. Pero te aclaro que, antes de las elecciones, hice un par de intentos de militar en un comité de base y me convencí de que nunca podría participar en ningún comité de nada ni en ninguna agrupación de nada. Evidentemente, lo mío no estaba ahí porque ahí no servía. Para hacer algo que le sirviera a la gente, yo tenía que sentirme bien, o sea, tenía que hacer música.
- De alguna manera, tu adolescencia son los Beatles, ¿verdad?
- En el principio fueron los Beatles. Con esto quiero decirte que mi música reconoce en ellos su principal influencia. Todo lo demás es trasfondo inconsciente que luego afloró con mucha fuerza. Pero lo que yo pretendo con mis canciones es, precisamente, inscribirme dentro de esa escuela estética.
- ¿Qué edad tenías cuando empezaste a escucharlos?
- Nueve años. Tengo un recuerdo bien preciso de las dos primeras canciones de los Beatles que escuché. "A hard day's night" y "Love me do". En ambos casos, se me puso la piel de gallina. Y me convertí directamente en un *beatlemaníaco*, situación que duró hasta los dieciséis años. Llegué a tener más de mil fotos de los Beatles. Tenía mi propio *ranking* de temas que pasaban por la radio y llevaba estadísticas sobre la cantidad de veces que escuchaba cada canción.
-Mas allá de la manía casi enfermiza de esos años, explicale a una profana como yo dónde está la influencia beatle *en tu música. Porque yo pienso en "Brindis por Pierrot" o en tantas otras canciones tuyas y lo menos que se me ocurre es asociarlas con los Beatles.*
-Me refiero a que mi música está profundamente impregnada de la concepción *beatle* de lo que es una canción. Te aclaro que yo no pretendo hacer música *beatle* ni pretendo compararme con los Beatles ni pretendo nada. Simplemente, estoy hablando de un punto de referencia estético dentro del cual se enmarca un estilo. Una canción como "Durazno y Convención" tiene una gran influencia *beatle*. Si no, no empezaría con Maturro vendiendo el diario. O el trance final de "Adiós Juventud". Ese es un

concepto "beatleriano". Lo que yo intento integrar es la total pluralidad temática y estética, la total libertad, el desenfado en el manejo de los polos opuestos de la música. El sonido de los Beatles es el sonido de las calles de Inglaterra. Cuando uno está en Londres, se da cuenta de que los personajes de los Beatles andan por la calle, pero, para poner en escena sus canciones, ellos recurrieron a todo tipo de música sin complejos de ninguna clase. Y al humor, pero no el humor corrosivo, grotesco, sino el humor como un guiño cariñoso. Ahora, sin entrar a juzgar la calidad de mis canciones, yo afirmo que soy de esa escuela, que esa es mi ideología. Más allá de que los Beatles fueron genios que cortaron en dos la historia de la música popular.

Sin proponérselo, con sus palabras Jaime me sugirió el título de este libro. Porque yo siento que su música es, precisamente, el sonido de la calle.

Doble programa de Buñuel

Sí, sí, sí / Que pasa el tiempo
Cuánto tiempo que no venía
Sí, sí, sí / Todo se asienta
Normalidad quién lo diría.
.....
Sí, sí, sí / La adolescencia
Aquella nuestra adolescencia
Sí, sí, sí / Los ideales
Doble programa de Buñuel.

(Fragmento de "Sí, sí, sí")

Facultad de Ciencias Económicas, inglés, francés, gimnasia, las funciones de teatro, los grupos de *rock*, los ensayos. Hacia los veinte años, la vida de Jaime transcurría en medio de una actividad que apenas le dejaba tiempo para estornudar y sonarse la nariz. Pero, además, Jaime tenía una compañera:

- Era mi novia, ¿no? Pero, en aquella época, no se decía "novia". Había que decir "compañera". Y bueno, éramos compañeros.

- También te hacías tiempo para ver a Buñuel en doble programa.

- Buñuel bien podría ser el símbolo de una especie de voracidad que yo sentía por aquellos años hacia una serie de cosas. No sólo escuchar música, sino ver mucho cine y leer mucho. Pero todo eso se daba en el contexto de una barra de amigos que yo frecuentaba por el año 70.

-¿Compañeros de facultad?

- De facultad, de preparatorios, músicos. Un grupo de amigos. Y la barra era como esos guisos que están en un punto de ebullición constante. Y nos reuníamos... ¿Vos te acordás de la Sedería París?

- ¿La sedería de las novias?

- Exacto. Sarandí frente a Bacacay. Ahí arriba vivía Miguel Camerosano, uno de los integrantes de la barra, hijo del dueño de la Sedería París. Y nos reuníamos en su casa. Todos los balcones daban al callejón de Policía Vieja. Ahí transcurrían las interminables y despiadadas discusiones de la barra.

- ¿Qué era lo que discutían?

- Todos los temas. Las opiniones más extravagantes eran tiradas a la mesa de aquella procesadora que era la barra. Cine, política, literatura, filosofía, deporte. Todo venía bien. Incluso, aspectos personales de la vida de

Jaime Roos a los veintiún años. Montevideo. (Foto: archivo personal.)

cada uno que se analizaban durante horas. Nuestros juicios y nuestros cuestionamientos eran implacables, éramos muy crueles con nosotros mismos. Eso es propio de los adolescentes. Creo, sin embargo, que fue una experiencia vital.

- *Supongo que leían "Marcha".*

- Claro, fundamentalmente la comprábamos todos los viernes y después hacíamos pinta con ella bajo el brazo toda la semana. Pero, además, la leíamos, sí.

- *Contame cuáles eran tus autores preferidos en aquella época de voracidad por la literatura.*

- Los mismos de hoy. Porque, con los años, por un problema de tiempo, cada vez fui viendo menos cine y leyendo menos. Y hoy sigo siendo fiel a mis amores de entonces. A los diecisiete años descubrí a Borges a través de un libro particularmente encantador, *Evaristo Carriego*. A partir de ahí, me fui introduciendo en el mundo de Borges y, hasta los veinte años, me dediqué a leer cuanta cosa suya pude encontrar.

- *¿Y autores uruguayos?*

- Ahí hay tres escritores a los cuales admiro por sobre todas las cosas: Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti, que para mí es el presidente, ¿no? *El pozo* es un libro que me dio vuelta la cabeza. Ahora, Onetti es un escritor que exige mucha concentración. *La vida breve* o *El astillero*, por ejemplo. Pero, una vez que se logra esa concentración, uno descubre en Onetti al mejor escritor de este país. Y, además, a uno de los maestros de América Latina, como decía Rulfo. Para él, había dos maestros: Borges y Onetti. Más allá de brillantes escritores, como pueden ser un García Márquez, un Roa Bastos o un Vargas Llosa.

- *El Vargas Llosa de* La Casa Verde *o de* Conversación en la Catedral.

- Yo, *Conversación en la Catedral* lo leí en dos noches. Un tomo por noche. No podía parar.

- *¿Y Cortázar?*

- Con Cortázar me pasó algo bastante peculiar. Porque fue uno de los amores de mi juventud y luego, en cierta forma, lo abandoné. Cuando volví a leerlo, no sentí lo mismo. De todas maneras, *Rayuela* es uno de los libros que marcaron mi adolescencia. ¿Sabés que perdí un examen por *Rayuela*? Dos días antes de dar un examen de facultad, empecé a leer *Rayuela*. Se acabó el examen y se acabó todo. Sin embargo, años después, al releerlo (a Cortázar, no a *Rayuela*), no fue lo mismo. Por eso, entre los escritores argentinos, prefiero limitarme a nombrar a dos que, de alguna manera, son polos opuestos: Borges y Arlt.

- *Onetti, Arlt... Tenés una marcada inclinación por los "malditos".*

- Onetti ha escrito cosas maravillosas sobre Arlt. Y yo me siento muy identificado con Arlt, sin que esto apunte a ninguna absurda comparación. No tanto en su temática, pero sí en la forma de abordar los lenguajes, la calle, la miseria humana.

- *En aquella época, ¿también ibas al teatro?*

- Bueno, yo estaba muy vinculado al ambiente teatral porque trabajé siete años como músico de teatro. Además, era sonorizador del Stella d'Italia. Fue una experiencia interesante. Además recuerdo la puesta en escena de *Sueño de una noche de verano* en el año 72.

- *¿Tocabas en esa obra?*

- No, no tenía música en vivo. Pero yo era muy amigo de gente del elenco, como Denevi y Mary Da Cuña. Y, de los tres meses de ensayo, debo haber pasado un mes y medio metido en el teatro viendo lo que es la labor de dirección. El director era Villanueva Cosse. Ahora, la experiencia teatral, a mí, como músico, me sirvió mucho.

- *¿En qué sentido?*

- Para lo que yo llamo la puesta en escena de las canciones. Sobre todo, en el momento del arreglo instrumental

del tema. El arreglo significa la orquestación, la elección de instrumentos, de timbres, incluso de las notas que va a tocar cada instrumento. Te lo digo así, bien en criollo, para el lector que, naturalmente, no sabe lo que es un arreglo. Entonces, en el momento del arreglo, yo escenifico la canción en mi cabeza, me la imagino detrás del sonido, y ahí cobra especial importancia la experiencia teatral que tuve.

- Con excepción de los valses de Strauss, no hemos hablado de música clásica. ¿Te gusta la música clásica?

- Música clásica... En realidad, desarrollé mi oído hacia la música clásica en Europa, a través de Franca. Ella escuchaba música clásica todo el tiempo. Pero mi primer encuentro con Bach fue a los catorce o quince años a través de un disco de los Swingle Singers.

- La música de fondo de las vacas agonizando en el frigorífico en La hora de los hornos.

- Ahí va. Aquella escena impresionante de Solanas. Años después, en un pueblito de Francia, yo comí con Christiane Legrand. Era una cena de gente del espectáculo y sentada al lado mío había una señora gorda, peinada de peluquería, que no tenía nada que ver con nada. Y, de repente, me dicen: "Esa es Christiane Legrand, la hermana de Michel, la de los Swingle Singers, la del "dabada". Yo me quería morir... Pero, bueno, después de ese disco, me compré los Conciertos Brandemburgueses y empecé a escuchar el Bach original. Y hoy tengo dos compositores preferidos que son bien diferentes: Bach y Bartók. Pero, últimamente, he escuchado muy poca música clásica.

- Eso estaba más bien vinculado a Franca...

- Sobre todo estaba vinculado a la vida en Holanda. Allá tenía la suerte de poder sentarme al lado de la ventana, poner un buen concierto y escucharlo tranquilo. Sin nadie que llamara por teléfono, sin obligaciones que cumplir. Era otra vida. Los largos inviernos también van más con la música clásica... Pero, volviendo a Borges, me gustaría contarte algo. ¿Sabés que tuve oportunidad de verlo trabajar?

- ¿Estuviste en su casa?

- Sí, en Buenos Aires. Soy amigo de su traductor al inglés, Norman Di Giovanni, y él me llevó a su casa. Los vi trabajar un buen rato. Borges traducía él mismo *La Cifra* al inglés y consultaba a Di Giovanni, frase tras frase. A Norman lo conocí en el año 82, a través del Flaco Denevi. La BBC de Londres había resuelto filmar en Buenos Aires una serie de cuentos de Borges pero, a raíz de la guerra de las Malvinas, no los dejaron entrar a la Argentina y todo ese trabajo se hizo acá. Di Giovanni venía, precisamente, al frente del equipo de la BBC.

- ¿Y qué sabés de esa filmación?

- Se filmaron una serie de cuentos en Colonia y en Montevideo. Con actores uruguayos: Denevi, Mena, Roberto Jones, y con el propio Borges. En *El Otro*, él hacía de Borges viejo que habla con Borges joven, interpretado por Roberto Jones. Parece que Jones estuvo brillante. Naturalmente, se había aprendido el libreto. Pero Borges se negó a aprender nada e improvisó sobre su propio cuento, en base a las respuestas de Borges joven. Y el pobre Jones tuvo que olvidarse del libreto y ponerse a divagar, porque Borges le salía con cualquier cosa.

- ¿Eso se hizo en Montevideo?

- Sí, en una plaza del Cerro, en un bello crepúsculo. Y, en cierto momento, Jones se levantó y caminó con las manos en los bolsillos silbando "Milonga para una niña", de Zitarrosa. Entonces, Borges sintió aquello y se emocionó, se incorporó del banco con el bastón y dijo: "Ese... ése es el ruido de la patria". Frase increíble: el ruido de la patria.

Por si la mano viene demasiado culta, la evocación de otra frase magistral, esta vez del Canario Luna, nos impone un aterrizaje forzoso: "¿Cuál Borges, che? ¿El de Peñarol?". También vale la pena recordar la respuesta de Jaime en aquella oportunidad: "Claro, Canario, el de Peñarol. No va a ser Thelman Borges...".

Año 75. En medio de la previsible conmoción familiar, Jaime abandona los estudios de Ciencias Económicas, resuelve dedicarse por entero a la música y se va para Europa. Era el comienzo de una experiencia que, por varias razones, lo marcaría profundamente.

La generación del 73

Mientras acondicionamos un nuevo casete, Jaime reitera, con cierta alarma, una pregunta que ya ha formulado un par de veces a lo largo de nuestra charla: "Pero ¿cuándo vamos a entrar de lleno en el tema de la música?". Lo tranquilizo diciéndole que ahora se trata, precisamente, de definir los rasgos esenciales del músico que, poco después, ya en Europa, iniciaría su labor de compositor. Jaime habla entonces de lo que él llama la "generación del 73" y de sus influencias.

- Yo reconozco una generación musical en el Uruguay cada cinco años. En la del 63, se destaparon todos aquellos músicos que hicieron los primeros discos de candombe-*jazz*. Y, especialmente, los Fattoruso. Después, los del 68 son Viglietti, Zitarrosa, el Sabalero. Yo ubico ahí también a Los Olimareños. Ellos empezaron antes pero, para mí, el estallido de Los Olimareños es en el 68. Ahora, esa generación tiene también una vertiente candombera y ahí están Mateo, Rada, Urbano. Y después venimos nosotros, los del 73, luego la generación del 78 y ahora la del 85.

Cuando Jaime dice "nosotros" se refiere, entre otros, a Jorge Bonaldi, Walter Venencio, Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira, Raúl Castro, Jorge Galemire, Jorge Trasante, Carlos Canzani. Reconoce en todos ellos la influencia de tres vertientes fundamentales: canto popular, *rock and roll* y candombe *beat*, a las cuales la generación del 73 sumó un interés muy marcado por el folclore latinoamericano. Dice Jaime:

- Aquello era un menjunje. Porque nosotros veníamos de tocar *rock and roll*, de darnos las biabas de Viglietti, de pretender rescatar las expresiones musicales uruguayas, chamarrita, milonga, y mezclarlas con el *rock* y con el candombe. Yo, por mi parte, tenía la obsesión de la murga. Pero, en aquella época, no escribía ni componía. Yo era un bajista y me sentía muy cómodo en ese sector del campo.

- *¿Tú integraste el grupo Aguaragua?*

- Claro. Pajarito Canzani fue un tipo muy importante en aquellos años. Porque nosotros teníamos un montón de ideas pero ninguno era solista, nadie se animaba a poner la trucha. Y el Pájaro nos nucleó en Aguaragua. En el año 75, hicimos siete conciertos y llenamos la sala de la Alianza Francesa. Por eso, me llama la atención cuando se dice que acá todo empezó en 1977. Me pregunto si los autores de las historietas que han aparecido sobre canto popular no fueron a esos conciertos. O a los otros siete que se hicieron cuando presenté mi primer *long play*, *Candombe del 31*. Ahí formamos un grupo de trabajo con Trochón, Lazaroff, Bonaldi y Gonzalo Moreira. O sea, el antecedente de Los Que Iban Cantando, que debutaron un mes después. Sin embargo, para la mayoría de los críticos e historiadores musicales, esos conciertos tampoco existieron. En fin, son cosas que no entiendo y que no me gustan.

Aunque volveremos al tema, digamos desde ya que Jaime tiene una pésima relación con los críticos musicales, derivada, entre otras cosas, de omisiones como las que acaba de mencionar. Coriún Aharonián, a quien destaca como "un maestro de la mayoría de los integrantes de la generación del 73", es una de las escasas excepciones a esa regla.

- *Más allá de esa matriz común compartida por los músicos de tu generación, varios de ellos han evolucionado luego hacia estilos bien diferentes.*

- Claro. Porque después se va a producir la escisión de ese grupo que era, en realidad, una olla de grillos. Todos compartíamos una cierta ideología musical, pero cada uno tenía sus gustos y sus tendencias propias. Entonces, llegó un momento en que cada cual agarró para su lado. Yo, por

ejemplo, abandoné completamente la vertiente latinoamericanista y me definí por un estilo más candombero, más tuquero digamos. Galemire también, aunque en un candombe más hacia el *rock*, mientras que el mío es un candombe más hacia Mateo. O sea, para mí, Mateo siempre fue la brújula,¿ no?

- *¿Por qué abandonaste la vertiente latinoamericanista?*

- La generación del 73 estuvo muy marcada por una reivindicación musical de nuestras raíces latinoamericanas. Durante una época, yo compartí esa mentalidad. Pero, luego, un par de experiencias muy importantes me llevaron a renegar de ella. Ya en París, escuché tocar a muy buenos músicos latinoamericanos y me di cuenta de que nosotros no podíamos tocar como ellos. Y lo determinante fue el viaje que hice desde México hasta Uruguay en el año 76. Escuchame, después de oír a un indio tocar la quena, me convencí de que los uruguayos no podemos tocar la quena típica ni en una peña folclórica.

- *Yo no sé qué opinarán en Venezuela, pero a mí me gusta mucho la música venezolana que hacen Los Olimareños.*

- A mí también. Pero suenan bien porque ellos no quieren parecer venezolanos. Son ellos haciendo aires de joropo o de son cubano o de lo que fuere. Y eso suena fenómeno. Pero centrar el desarrollo de la propia música en ese tipo de propuestas me parece fuera de lugar. Entonces, me convencí de que los uruguayos tenemos que hacer nuestra propia música y dejarnos de buscar falsos perfiles latinoamericanos.

- *Por otra parte, creo que, al desarrollar la murga y el candombe, los uruguayos, o por lo menos los montevideanos, estamos contribuyendo a enriquecer la música latinoamericana. Quizás sea la única posibilidad que tenemos de hacerlo.*

- Sin duda, es así. Ahora, imaginate a los bolivianos haciendo murga o a los mexicanos tocando los tambores...

- *Decíamos antes que, a partir de la generación del 73, surgen músicos con estilos propios bien característicos. ¿Cómo definís el tuyo?*

- Ya hablamos de lo que es la influencia *beatle* dentro de mi concepción musical. Basándome en ella, pretendo trabajar utilizando una especie de columna vertebral formada por los elementos más fuertes dentro mío que son: la murga, el candombe y el *rock and roll*. Pero si tengo que apelar a tal ritmo o a tal estilo para decir lo que quiero, recurro a ellos sin ningún empacho. Por eso, cuando me preguntan qué tipo de música hago, no tengo más remedio que dar una respuesta bien vaga: yo hago música *pop* uruguaya.

- *Una definición que te vincula a la corriente del* pop art.

- Bueno, el *pop art* es algo así como mi biblia a nivel estético. Precisamente, extraer belleza de ese mundo callejero, cotidiano, alienado. Cuando se habla de arte popular empecemos por recordar que lo estrictamente popular está en esa realidad puesto que en ella vive inmersa la gran mayoría de los hombres. Entonces, se trata de bucear en ese mundo para encontrar belleza. Porque yo nunca invento nada. Simplemente, salgo a buscar cosas y las encuentro.

- *No es poco...*

-Pero es así. Yo agarro la guitarra y encuentro una nota que me lleva a otro lugar. Y así aparece un camino que siento que ya existía. Yo, simplemente, lo descubro. Y, luego, es la propia música la que te pide una letra que hable de tal tema. Salvo contadas excepciones, yo escribo las músicas antes que las letras y es la melodía la que me pide el tema de la canción. Ahora, todo esto responde a un proceso instintivo, irracional, que luego uno cuela, inevitablemente, a través de un basamento ideológico previo. Me gusta que una canción sea un prisma, que se la haga girar frente a la luz irradiando diferentes colores. Pero también me importa que esos reflejos prismáticos no se contradigan. Esto último es fundamental.

- *Ahora comprendo por qué, en varios reportajes, vos decías que te rechina la palabra "creador" y te negabas a definirte como tal.*

- Ahí va. Porque aparte, yo no soy un innovador, un revolucionario en el terreno musical. Hay músicos que sí lo son. Por nombrarte algunos ejemplos bien diversos: Jimi Hendrix, Eduardo Mateo, los Beatles, los Rolling Stones, Astor Piazzolla, John Coltrane, Miles Davis, Hugo Fattoruso. Esos son tipos que han dado vuelta las cosas. Yo me defino, en cambio, como un consolidador. Pretendo aportar, con mi granito de arena, a la consolidación de cosas donde han sido otros los que han abierto el fuego.

- *Ahora explicame cómo podés sentir con la misma intensidad la voz del Canario Luna y la música de* Police.

- Pero eso forma parte de la polidimensionalidad de la vida. Siento una atracción irresistible por transitar todas las dimensiones que van apareciendo, meterme dentro de ellas, sentirlas a fondo. Es el dial de la radio de que hablábamos antes. Y se manifiesta en la heterogeneidad estilística de mis discos. Fijate que, en el mismo *long*

play, grabé "Luces en el Calabró" y "Los Futuros Murguistas".

- *Precisamente. Eso sintetiza una gran capacidad para albergar dentro tuyo una variedad infinita de cosas y encontrar en todas ellas algo rescatable, valioso.*

- Yo funciono así. No comprendo, por ejemplo, cómo hay gente que puede decir Beatles o Rolling Stones. Para mí es Beatles y Rolling Stones. Porque es el bien y el mal,¿ no?. Los Beatles representan la fe en la belleza y el amor y los Rolling Stones son el camino del mal y del descreimiento. Pero es imposible contraponer la música de unos y otros. Son dos polos de la misma energía eléctrica. Como se dice habitualmente: no se puede llegar al bien sin haber recorrido el camino del mal. Y, obviamente, no sólo la música es así sino que la vida misma es así. Todos los ambientes están llenos de códigos, de secretos, de claves y de bellezas. El asunto es saber desentrañarlos.

- *Bien, Jaime. No podés quejarte. Querías hablar de música y hablamos de música. Ahora dejame volver a las vísperas de tu partida para Europa en el año 75.*

Retirada

Recordaron sus labios/ la diferencia
del gusto del café.
"El mundo es uno solo/ y las nostalgias
espejismo nomás."
Se clavó su mirada / en la leyenda
que ordenaba en francés.
"Mis pies sobre la ruta / mi pensamiento
vuela universal.
El viento lo entonaba / y se acordaba
de un saludo cordial.

La música inmigrante / le preparaba
un encuentro casual.
Y así como venía / le dio de punta
a una pelota fugaz.
Flotaba aún la idea / contradiciendo
el sentido común.
De corte sensiblero / palabra seria
ritmo trascendental.
Era una retirada / que al despedirse
quiere regresar.

"Se va, se va la murga / aunque ya nunca
pueda decir adiós.
Y a la gentil barriada / va dedicada
nuestra humilde canción."

"Mis pies sobre la ruta / los sentimientos
señalan al sur."
"El rumbo es uno solo / y las nostalgias
nos ayudan a andar."
Era una retirada / que al despedirse
quiere regresar.

"...Se va, se va la murga
aunque ya nunca
pueda decir adiós."

En el año 75, eran muchos los uruguayos que ya se habían ido del país y muchos los que se seguirían yendo, impulsados por motivaciones económicas y políticas. No fueron ni unas ni otras las que provocaron la partida de Jaime.

- *Vos has inventado una tercera categoría de exiliados, los "refugiados mentales". ¿Vos eras un refugiado mental?*

- No, nunca fui un refugiado mental. En Europa, tengo varios amigos uruguayos que viven allá porque no se bancan la mentalidad de este país. Pero yo no. Por suerte, siempre tuve la fuerza suficiente como para soportar

mentalmente al Uruguay.

- Ni exilio económico, ni político, ni mental. ¿Por qué te fuiste?

- Porque me apasionaba la idea de conocer Europa, de ver cómo era aquello. Desde chico, yo quería viajar como mi tío Georges, que me mandaba postales desde todas partes del mundo. Y crecí idealizando Europa. Además, decime, a los veinte años, ¿quién no quiere ir a Europa?

- ¿Dejar el Uruguay no era, en algún sentido, una pérdida?

- Al contrario. Era la liberación. Te aclaro que yo nunca me fui con la idea de no volver y extrañé desde el primer momento. Claro que extrañaba. Pero vivía aquello como una liberación. En parte, la situación acá con los milicos. Pero, además, hacía cuatro años que yo estaba planeando mi fuga. La famosa alergia era la manifestación psicosomática de un montón de problemas. Yo estaba completamente enfermo. Fijate que me subí al avión, y se me fue la alergia para siempre. Y cuando llegué, bueno, el primer año que viví allá fue, realmente, la gloria.

- ¿Fuiste directamente a París?

- Antes viví tres meses en Madrid y escapé, huí despavorido.

- ¿Cómo pudiste huir despavorido de Madrid?

- Después que murió Franco, las cosas cambiaron mucho. Pero cuando yo llegué a España en el año 75, era de terror. Vivir en Madrid, te juro, era Tacuarembó a las nueve de la noche en invierno. En cambio París... Yo iba con todos los mitos y leyendas que te puedas imaginar. Entonces, no podía creer dónde estaba. Ahora pienso en París y vomito. Después de vivir allí tres años... Como dijo Henry Miller, por París pasó todo el mundo, pero nadie se muere en París. Sin embargo, últimamente, murieron allí Cortázar y Carpentier.

- O sea que también terminaste huyendo despavorido de París.

- También. Lo que pasa es que está bien ir allá. Yo aprendí muchísimo y aprendí mucho del Uruguay estando allá. Pero llega un momento en que uno deja de aprender, sentís que no hay más nada para aprender, aunque pueda sonar petulante. En París, uno puede ver veinte cosas por día. Exposiciones y películas y obras de teatro y óperas y conciertos de *rock* y conciertos de música folclórica y poetas que recitan sus cosas, desde los senegaleses hasta los paquistaníes, el poeta turco perseguido por el régimen y aquel grupo de teatro chileno... Y, al final, todo es tan pero tan pero tan, que nadie le da bola a nada y todo le patina a todo el mundo. Y bueno, hoy de París no sale nada. Ellos que eran un centro,¿ no?, y hace cuarenta o cincuenta años tenían un cuadro impresionante. No queda nada de eso. Ahora que se murió Truffaut, yo no sé quién puede hacer algo en París.

- ¿Por qué dijiste que habías aprendido mucho del Uruguay estando en París?

- No sólo en París. La distancia me enseñó a ver al Uruguay. Es lo que ocurre con el pintor impresionista que está pegado a su tela y ve manchas. Pero se aleja unos pasos, y aparecen las formas. Eso es lo que yo sentí con el Uruguay cuando me fui.

Por razones estrechamente vinculadas con su vida familiar, Jaime vivió durante años en Amsterdam y también terminó renegando de lo que llamaba "el *Kindergarten* de Holanda". Le pregunto por qué y dice:

- Amsterdam debe ser la ciudad opuesta a París. Mientras ésta es una especie de selva donde te quieren comer todo el tiempo, en Amsterdam vos tenés todo solucionado de antemano. Entonces, vivís en una especie de *Kindergarten* para adultos, un mundo muy ingenuo y, al mismo tiempo, estéril. Un desencanto, una cosa mustia, marchita. Ahí es como durar. La gente no vive, dura. Para mí, luego de vivir ahí tantos años, me parecía que era, simplemente, esperar la muerte. Y a veces es difícil estar acá, ¿no? Es una especie de batalla contra los molinos de viento porque hay una serie de cosas que son muy desgastantes. Pero también allá la batalla era muy dura. Contra otros molinos, pero muy dura.

- O sea que, de alguna manera, desde afuera revalorizaste el país.

- Lo que sucede es que, a la distancia, las cosas buenas se valorizan y las cosas malas se olvidan. Entonces, uno se va haciendo una imagen romántica y, cuando vuelve, todo es: ¡Qué divino, qué divina la gente! ¡Qué ciudad, qué tranquilidad! ¡Qué divinas las calles, qué rica la comida! Y al mes ya estás diciendo: pero acá nadie tiene un peso, esto es un desastre, la gente es retrógrada, son todos una manga de estúpidos... De todas maneras, la lejanía ayuda a descubrir la identidad nacional. Porque uno se siente distinto al lugar donde está y aprende o intuye, finalmente, qué quiere decir ser uruguayo.

Como en su canción, y como en todas las despedidas

murgueras, uno siente que la de Jaime también era una retirada que, al despedirse, quería regresar.

Ya a fines del año 76 y comienzos del 77, Jaime pasa unos meses en Montevideo "en medio de ese demencial viaje a dedo que hicimos con Franca por América Latina". Luego de grabar aquí *Candombe del 31*, vuelve a irse. "Fui muy criticado, cuestionado políticamente por irme, por no quedarme haciendo música acá. Pero yo no quería estar acá y me fui". En 1981 Jaime comienza a retornar al país, aunque circunstancias diversas vinculadas con su vida afectiva y la prohibición de que fuera objeto por parte de la dictadura en 1983 determinan que el regreso definitivo sea en 1984. ¿Definitivo? El siente que sí.

- Hace un año, fui un mes a Amsterdam a ver a mi hijo y creo que en ese mes extrañé más que en diez años fuera. Fijate que viajaba a ver a mi hijo y era la primera vez que iba con guita en el bolsillo, sin tener que laburar, con una casa excelente que me prestaron unos amigos. Nunca tuve una casa así en Amsterdam. Siempre viví en cada sucucho... Sin embargo, a los dos días no daba más. Yo decía: no puede ser que yo haya estado viviendo aquí. Recién ahí me di cuenta de lo que había sufrido.

- Tengo la sensación de que toda tu experiencia europea transcurrió en medio de una gran contradicción. La misma que subyace, por otra parte, en "Retirada".

- El tipo de "Retirada" está sumido, precisamente, en una contradicción. La razón le dice que el mundo es uno solo y que la nostalgia es espejismo nomás. Pero él recuerda la diferencia del gusto del café y siente, dentro suyo, que los sentimientos señalan al sur. Pero no es una buena letra. Las de esa época no son buenas letras.

- A mí me gusta, aunque es bastante hermética. A propósito, ¿qué era lo que ordenaba la leyenda en francés?

- "Il faut consommer." Típica consigna de café parisino: hay que consumir. En esa época, yo vivía en Montmartre, en un bulín lindísimo a media cuadra de la Iglesia del Sacré Coeur. Y, a menudo, me iba a divagar a la Gare du Nord. Entonces, escribí esa letra en el café de Dunkerque que queda enfrente y que tenía colgados cartelitos que decían: *Il faut consommer*. Luego, la canción se grabó en Normandía.

- Me cuesta imaginarte en Normandía recreando una murga como si el tablado estuviera a la vuelta de la esquina.

- Fue la primera murga que grabé en marcha camión y el tablado lo situamos en el Mar de Fondo, que es el tablado del Barrio Palermo. El animador lo hizo Daniel Haedo, gran amigo mío. Y la imagen detonante de la canción fue algo que me ocurrió un día que me iba de París hacia Amsterdam. Iba a hacer dedo a la ruta que va para el norte y pasé por la Porte de la Chapelle, un barrio muy pobre donde viven muchos árabes. Había unos turquitos jugando al fútbol en la calle y uno de ellos le dio de punta a una pelota fugaz. Y, bueno, me trastocó esa imagen. La pelota vino para mi lado y yo se la devolví, con la mochila al hombro, ¿no? Un tipo con una mochila al hombro que patea una pelota y piensa en su país. Y el "se va, se va la murga" son los uruguayos que se iban del Uruguay aunque nunca pudieran decirle adiós. Y no se terminaban de ir nunca. Por eso es tan largo el final.

- "Retirada" inaugura un estilo en el que luego se inscribirían canciones como "A redoblar" y otras.

- Mirá, yo escuché "A redoblar" en Europa y me produjo un sentimiento contradictorio. Está basada en una rítmica y en un estilo armónico muy similar a los de "Retirada". También el arreglo es muy parecido. Entonces, por un lado, me emocionó que alguien agarrara la posta de mi estilo y lo continuara. Quería decir que lo que yo estaba haciendo movía cosas acá. Sin embargo, a veces se producen sentimientos contradictorios a nivel artístico y, por otro lado, sentía que mi estilo lo agarraba otra gente. Me pasó lo mismo con "Baile de máscaras", de Lazaroff y Castro, que es una canción que a mí me gusta mucho. ¿Ubicás "Baile de máscaras"?

- Sí, claro.

- Con la diferencia de que, cuando llegué al Uruguay, lo primero que hizo Lazaroff fue venir a decirme: "Mirá, loco, yo hice esta canción que está inspirada en 'Retirada' ". Y los autores de "A redoblar" nunca me dijeron eso. Ahora bien, "A redoblar" tiene una muy buena melodía, un buen título y un buen chasis. Lo que yo llamo un buen chasis. Y fue una canción muy importante en épocas de la dictadura. La mejor lograda de las canciones escritas contra la dictadura. Y hoy sigue sonando bien.

- Hablame de lo que significó Europa en el terreno estrictamente musical.

- Una experiencia muy importante en todos los aspectos. Y para empezar, me hizo bien despejarme, para poder mirarme a mí mismo y poder mirar de lejos al país. Fijate que fue a partir de ahí que me detoné como compositor.

- Para el artista popular, ¿no es imprescindible un

determinado entorno, la comunicación con su público?
- Mirá, siempre embromo con que las murgas las escribía en Europa y los rocanroles los escribo acá. No es tan así, ¿no?. Pero con esto voy a que, cuando uno tiene algo que decir, lo dirá en el mismísimo infierno y las palabras se las dictará Belcebú. Eso fue lo que dijo Roberto Arlt en el prólogo de *Los lanzallamas*. Y él escribió *Los siete locos* y *El juguete rabioso* en medio del quilombo de la redacción de un diario. Figari pintó sus candombes en París. Y yo, modestamente, escribí "Adiós juventud" en Amsterdam. Aunque "Brindis por Pierrot" la escribí en Montevideo.
- Menos mal. Si no, habría que mandarte urgentemente para allá. Pero, aparte de las oportunidades que tuviste de desarrollar tu propia música, tocaste con muchos grupos de estilos muy diversos. ¿Eso te aportó en cuanto a tu formación musical?
- Muchísimo.
- Pero, generalmente, eran grupos de segunda o tercera...
- Y de cuarta y de quinta. Toqué al lado de músicos brillantes y de músicos espantosos. Pero todo eso te enseña muchísimo. Hacer la manga en el metro de París o tocar en clubes de *jazz* para cincuenta personas. O en la Fête de l'Humanité, con un auditorio de cien mil tipos. O en *night clubs* llenos de coperas y gente de la mafia, haciendo canciones como "Strangers in the night" o "La bamba". O en clubes de baile para gente septuagenaria que se reúne los domingos de tarde. O en grupos de salsa para la gente latina de los lugares más recónditos de Amsterdam, haciendo siete vueltas de cuarenta y cinco minutos por noche. Ahí no sólo aprendés música. Aprendés de la vida en general.
- ¿Por qué decías antes que fue en Europa que empezaste a renegar del "mito latinoamericanista"?
- Cuando recién llegué, era muy cómico. Teníamos un grupo con Lazaroff, Bonaldi y el Flaco Castro que se llamaba Patria Libre y andábamos de poncho por Madrid tocando "Soldadito boliviano" para unos tipos que iban con unas minas a apretar y a tomar unos *whiskies* en un boliche. O cuando fuimos a París a tocar en la Fête Rouge, que era la fiesta de los trotskos. Me acuerdo que tocamos "Zamba de las tolderías" y después vinieron cuatro mujeres que eran francesas, el grupo Aymará, y hacían carnavalitos y cuequitas. Y resulta que tocaban cincuenta veces mejor que nosotros. Entonces yo dije: pero estos tipos saben más de Bolivia que nosotros. Yo nunca vi un boliviano en mi vida y París está lleno de bolivianos. Yo, a los latinoamericanos los conocí en París, no en Montevideo.

También en París Jaime conoció a Franca que es holandesa. Aunque él tiene miedo de que esto empiece a parecerse a un teleteatro, yo lo convenzo de que tenemos que hablar de ella.

Flamenca Real

No bien llegó a París, Jaime conoció a Franca Aerts, holandesa, feminista, siete años mayor que él:
- Estábamos con Hugo Bonaldi, el primo de Jorge, en una especie de gran festival de música donde íbamos a tocar esa noche. De repente, se me acerca una mujer, me pregunta a qué hora actuaba Manduka y se va. Y Hugo empezó: "¿Vos te das cuenta cómo te cargó la mina esa, la bola que te estaba dando?". No, loco, le digo, sólo me hizo una pregunta..."Te digo que está contigo..." Esa uruguayés impresionante. De noche la volví a ver y, entonces, ya me le acerqué onda galán: "Bueno, ¿qué hacés? ¿Cómo te va?". Yo no estaba muy convencido del asunto, pero igual le pedí la dirección y ella me miró con una cara de estupor total.
- Pero ¿te dio o no te dio la dirección?
- Me la dio. (Hasta el día de hoy no sabe por qué.) Y a los dos días caí por la casa. Ahí me enteré de que era holandesa, abogada, que había largado la empresa donde trabajaba y se había venido a París hacía seis meses. Vendía flores en un mercado. Y así comenzó la historia... Pero si me pongo a hablar de Franca,

inevitablemente, voy a decir un montón de cosas que pueden sonar ridículas.

- ¿Como cuáles?

- Como que Franca es una de las personas más excepcionales que conocí en mi vida. Más allá de que me enamoré perdidamente de ella y de los ocho años de separación que vivimos. No de pareja, sino de separación.

- ¿Cómo es eso?

- Desde que nos conocimos nos estuvimos separando. Y pasaron ocho años sin que pudiéramos dejarnos definitivamente. En un primer período, ella me dominó completamente, yo estaba en sus manos. Después, en cierta forma, fue ella la que pasó a estar en mis manos. Y luego no estuvimos en las manos de nadie. Fue una guerra civil que duró mucho, mucho tiempo. Yo siempre la consideré como una adicción, como la adicción a una droga. Pero llegó un momento en que se acabó, se rompió esa dependencia. Y fijate qué curioso: luego de la separación definitiva, entramos en un estado de beatitud del uno hacia el otro que dura hasta el día de hoy. Una relación de amor puro.

- ¿Cómo es Franca físicamente? ¿Era eso lo que te mantenía tan atado a ella?

- Franca era muy bella. Pero, además, era la mujer más inteligente que yo pude haber conocido en aquella época. Lo que también me deslumbró fue el contacto con un mundo nuevo. Con un mundo que es, en cierta forma, el mundo europeo. Muy refinado y, al mismo tiempo, natural. Ella es una europea por excelencia y eso me deslumbró. Después pasó como con todo lo demás, y ahora... Esto que voy a decirte es un verdadero disparate, pero igual quiero decirlo: hoy, yo no cambio a la mujer uruguaya por ninguna otra en el mundo.

- Creo que hacés muy bien. ¿Franca se dedicaba a la música?

- No, pero sabía mucho. Gran formación musical y unos criterios estéticos exóticos. Fue una de las mayores influencias musicales que he tenido y, además, un gran estímulo, un punto de referencia esencial para llevar adelante mis cosas. Al punto de que, si yo canto, es por ella.

- Vos estabas convencido de que no podías cantar...

- No, yo no podía cantar. Mis dos primeros *long plays* son realmente insostenibles desde el punto de vista del canto. Pero, bueno, ella me convenció de que podía cantar. Cuando la conocí, me dijo: "El mejor cantante que yo escuché en mi vida es Atahualpa Yupanqui". ¿Te das cuenta? Nadie puede decir que Yupanqui canta bien. A pesar de que canta maravillosamente bien. No sé si me entendés... Eso te está demostrando una tipa con una concepción estética muy particular.

- ¿Y qué era Franca desde el punto de vista ideológico?

Hay días que pienso en mi vida
Lejos de tu maldición.
Hay días que le tengo ganas
A tus caderas bordó.
.....
La flor de Maastricht
Violento elixir
Flamenca Real.

Franca Aerts, Paris, 1976. (Foto carné.)

- Según la concepción uruguaya, nada. Y tenía cosas increíbles... Un día viene un amigo a casa y me dice: "Loco, Fulano se hizo bolche y, encima, está defendiendo la posibilidad de una invasión soviética a Polonia. ¿Te das cuenta?" Y Franca pasaba por ahí y dice: "¿Bolche? Qu'est-ce que c'est que ça?" Porque yo con ella hablaba en francés. Hasta el día de hoy. Entonces, le expliqué y dice: "¿Comunista? Pero, ¿todavía existen los comunistas?".

- ¿Qué te parece si volvemos al terreno musical? En esos años, vos escribías muchas canciones de amor. Como si tuvieras los sentimientos muy a flor de piel.

- Es que aquello era una explosión romántica. Era el primer gran amor y, encima, en París. Cuando uno está enamorado, París es la ciudad más bella del mundo. Pero cuando uno no está enamorado... En fin, dejemos la francofobia.

- Y siempre, en todas esas canciones, la presencia de Franca, de una manera u otra.

- Siempre "Franca on my mind". Bueno, en aquella época, mi primera canción completa, con música y letra, fue "Señorita Efe". La escribí enseguida de conocerla. Pero el tema definitivo para Franca es "Flamenca Real", que es una síntesis de mi relación con ella. Esa especie de amor ciego y, al mismo tiempo, la conciencia de la maldición que representaba esa relación y las ganas de huir de ella. Pero a Franca le importaba un bledo que le escribiera canciones. Lo único que le importaba era si la canción era linda o fea.

- Al menos le habrá importado que le escribieras una canción como "Duérmase la mamá" cuando esperaba a Yamandú.

- Quizás ésa sea mi canción preferida. Me emocionaba tanto verla embarazada que tenía ganas de cantarle una canción de cuna a ella, con su niño adentro.

- O sea que, cuando hablás de tu canción preferida, están pesando factores afectivos.

- No, no. Lo digo desde el punto de vista estrictamente musical. Estilísticamente hablando, es una influencia neta, clarísima, de Mateo. Y en el final de la canción, cuando comienzan las olas de "duérmase la mamá", quería traducir ese punto intermedio que existe entre el sueño y la vigilia, cuando los sonidos comienzan a alterarse y los pensamientos entran a divagarse en el inconsciente. Creo que eso está logrado. Es una canción que nadie conoce, que a nivel popular no existe, pero pienso que es de lo mejor que he hecho. Claro que, para captar esto que te digo, es imprescindible escucharla con auriculares. Lo mismo que los coros finales de "Quince abriles". ¿Vos escuchaste esos temas con auriculares?

- No, nunca escuché música con auriculares. No creí que fuera tan importante.

- Depende de la música que estés escuchando. Hay música que suena aunque la pases en una radio a cuerda. Hay música hecha para ser escuchada a alto volumen, o para ser escuchada con auriculares, o para escuchar en una radio a transistores con un parlantecito mínimo. El *long play Brindis por Pierrot* suena en cualquier lado. Y a Gardel hay que escucharlo en esas radios grandotas, marrones, esos armatostes que ya no se ven. Gardel en un estéreo suena espantoso. Pero un tema como "Duérmase la mamá" fue hecho para ser escuchado con auriculares.

- Es una canción que transmite una sensación de paz muy grande.

- Ahí va. Esa era la idea. Y fijate qué contradicción: Franca odia esa canción.

- ¿Por qué?

- No es que la odie pero, poco antes de que naciera Yamandú, yo estaba preparando la mezcla del tema y lo escuchaba doscientas veces por día. Entonces, no la dejaba dormir. Sé que la considera una buena canción, pero estaba harta de tanto "Duérmase la mamá". Lamentablemente, el punto flojo de esa canción es la letra. Hay alguna imagen bien lograda. Pero es una letra mala.

- Durante toda una primera etapa, tus letras fueron muy cuestionadas por los críticos musicales.

- Bueno, yo he dicho muchas veces que, salvo dos o tres excepciones, les prendería fuego a las letras de mis dos primeros *long plays*. Son letras realmente malas. Pero yo estaba aprendiendo, tenía veintidós o veintitrés años... Ahora, se ha hablado, como punto negativo, de que mis letras eran subjetivas y yo creo que una letra que sea subjetiva, que no hable de la realidad política, puede ser excelente. El problema no está ahí. El problema de mis primeras letras es que están mal escritas.

- ¿La relación entre Franca y tú no mejoró a partir del nacimiento de Yamandú?

- No, para nada. Más allá de la alegría que significó Yamandú, a los líos de siempre se sumaron las complicaciones que genera un bebé. Aunque Franca resultó ser una excelente madre.

- Vos, en aquella época, no debías ser un papá ejemplar...

- No, no era un papá ejemplar. Pero dudo que muchos

padres les hayan cambiado tantas veces los pañales o les hayan hecho tantas mamaderas a sus hijos como yo a Yamandú. Y, más allá de la situación con Franca, siempre estuve muy cerca de mi hijo.

- ¿Cuántos años tiene ahora?

- Ocho.

- ¿Cómo es tu relación con él?

- En cierta forma, en el esquema de mi vida, el Yuyito, como lo bautizó mi madre apenas nació, es la única pieza que no entra en el rompecabezas. Porque es terrible vivir lejos de él. Y, además, está en una edad en que ha empezado a extrañarme mucho. Entonces, nos escribimos mucho, nos mandamos muchos casetes, nos hablamos por teléfono. Y una vez por año, él viene aquí o yo voy allá. Uno y uno.Y ahí nos quedamos dos meses, las veinticuatro horas del día, juntos. Pero, bueno, lo importante es ver cómo está él. Y él está muy bien. Es un nene que va para adelante como loco, es inteligente, con mucha energía. No tiene mayores problemas. Es un niño feliz.

Carbón y sal

Si hace un rato Jaime se negaba a hablar de Franca, ahora es difícil frenarlo en su evocación de una experiencia que, evidentemente, lo moviliza de una manera muy particular:

- Como esas grandes revoluciones que, para cambiarlo todo, requieren su sangre y su dolor, esa mujer me transformó y me hizo sufrir mucho también. Es, sin duda, la persona que más ha influido en mi vida, junto con un par de amigos que tuve. Pero todo en medio de un clima tremendamente agresivo. Eran como pastelazos en una película de Laurel y Hardy: tuya, mía, tuya, mía. Todo aquello me traumatizó enormemente al punto de que hoy no soporto siquiera la idea de una pareja así.

- Precisamente, ¿cuál es tu situación actual en ese plano?

- Mi relación con Estela representa, de alguna manera, la experiencia opuesta a lo vivido con Franca. Una pareja donde impera, por sobre todo, el respeto y la comprensión. Querer al otro tal cual es y no tal cual se supone que debería ser.Y donde los problemas entre nosotros nunca pasaron por la agresión o el insulto, ni siquiera en las situaciones más delicadas.

.....

Hombre y mujer
En la calle hombre y mujer
Los vestigios de un bello querer
Yegua y corcel
Un amor de yegua y corcel
Polvorienta volanta apurando sus cascos de infiel.

Hombre y mujer
En la pista hombre y mujer
Respirando el futuro placer
Torre y alfil
Como siempre torre y alfil
Evitando palabras guardando un vetusto redil.

Hace varios años, Jaime inició su relación con Estela Magnone, música, madre de una adolescente y seis años mayor que él.

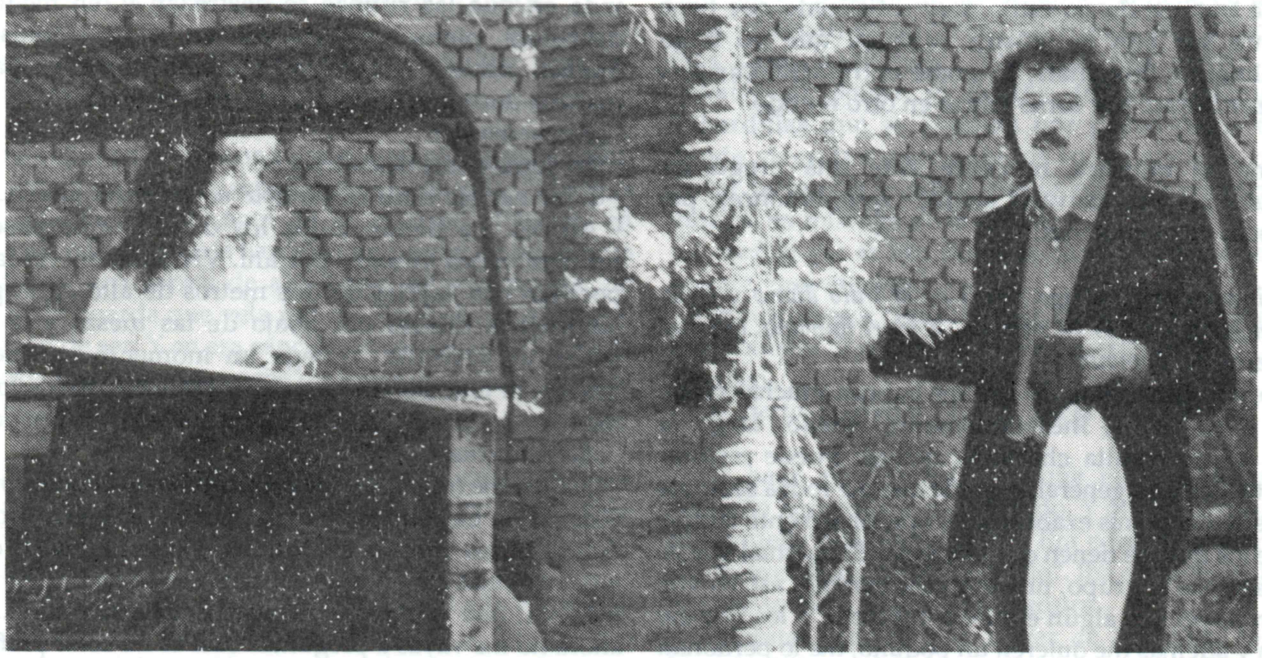
- Un psicólogo no tardaría en encontrar una interpretación para esa reincidencia tuya en parejas mayores que vos.

- Es probable. Lo que yo puedo decirte es que, cuando me enamoré de Franca o Estela, no les pregunté qué edad tenían. En todo caso, si la explicación está en factores edípicos y demás, el asunto es hereditario porque mi viejo también era menor que mi madre.

- A la luz de tu experiencia con Franca, me pregunto si vos

no serás medio insoportable.
- Soy, sí. Sobre todo para quienes me tienen que bancar a diario. Soy egocéntrico y, aunque no me considero egoísta, el egocentrismo se convierte muchas veces, sin querer, en egoísmo. Y tengo un mundo obseso que es el de la música. Yo no puedo vivir con una mujer que no acepte que yo escuche diez veces seguidas una canción a un volumen de ciento veinte decibeles, por ejemplo.

Esto último no configura un problema para la pareja de Jaime y Estela ya que, por el contrario, el mundo de la música es una de las afinidades esenciales entre ambos. Y, más allá de la presencia de Estela como tecladista en numerosas grabaciones de Jaime, el fruto más relevante de esa pasión compartida es el *long play Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón*, calificado por varios especialistas como un verdadero hito dentro de la música popular uruguaya. Jaime admira a Estela como compositora, tanto en el plano musical como letrístico, y le atrajo especialmente la posibilidad de llevar adelante este disco que, de alguna manera, refleja la visión que ambos tienen de la pareja:
- En el plano afectivo, tanto Estela como yo, hemos pasado por experiencias negativas que explican cierta visión pesimista, escéptica en torno a la pareja. Y eso se traduce en el disco. Ya el título y la carátula transmiten esa imagen de una mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón. Ella petrificada y yo carbonizado a la salida de una casa derruida. En cuanto a las letras, hay una unidad temática que gira, precisamente, en torno a la pareja. Y la cita de Borges: "Cuando los jugadores se hayan ido, cuando el tiempo los haya consumido, ciertamente no habrá cesado el rito". De alguna manera, la pareja es un rito que, a veces, está por encima de los jugadores.
- Desde el punto de vista musical, se trata de un trabajo hecho estrictamente entre los dos.
- Así es. Toda la música es de Estela y todos los arreglos son míos; las letras son de uno o de otro o compartidas entre ambos; Estela toca todas las teclas del disco y yo toco todos los demás instrumentos. Y algunas canciones las canta ella y otras las canto yo. O sea: es un disco hecho en pareja.
- Sin embargo, no es una música que tenga tu sello. Se siente más la presencia de Estela.
- Porque lo que yo hice en los arreglos fue acentuar su estilo. Me importaba respetar el toque de ella, esa paz que es, también, angustia contenida. Es un disco despojado, basado más que nada en la armonía. Y que está realizado



Estela Magnone y Jaime Roos vistiéndose para la foto de tapa de su album. Capurro, Montevideo, 1984. (Foto: Mario Marotta.)

con el criterio estético de la maqueta. Este no es un disco de "tocación", de tuco, de músicos que están interpretando sus instrumentos con *swing*. No hay virtuosismos ni interacción musical.

- ¿Por qué adoptaron ese criterio?

- Quisimos que fuera así. A veces, las maquetas son más lindas que el resultado final. Creo que ésas son cosas que sólo entienden los músicos. Todo el disco está escrito nota por nota. No se improvisó nada, a excepción del tema "Tras tus ojos". Ese es el único tema en que yo "voy". Como dice Mateo, "ir" con la música. Improvisando sobre percusiones sobre sonidos de voz. A pesar de que toco todos los instrumentos en *play back*, ahí hay tuco. Cada toma era "ir", "ir" en un trance. Además, el canto de Estela en esta canción es realmente etéreo.

- Es un tema con notoria influencia árabe. ¿Así era la música de tu abuelo?

- Bueno, no sé si era realmente así. Pero yo, al cantar eso, estaba paradójicamente pensando en mi abuelo, sí.

- O sea que lo que se escucha al final del tema es tu voz.

- Es mi garganta. Es todo voz, golpes en el pecho, respiraciones. "Carbón y sal" (como lo abreviamos nosotros) es un disco que quiero mucho y que considero como parte de mi obra, lo incluyo dentro de mi discografía. A pesar de tratarse de un estilo muy sofisticado que tiene poco que ver con la música callejera que yo hago habitualmente. Imaginate, lo grabé entre *Mediocampo* y *Brindis por Pierrot*. Era como entrar en otro mundo.

Jaime se muestra reticente ante mis preguntas relativas a su vida privada actual. Opto, entonces, por incursionar en otros temas.

- Te definiste como un tipo difícil en el trato diario y en la convivencia. ¿Cómo es tu relación, a nivel humano, con tus compañeros de Repique?

- Bueno, soy consciente de que me bancan muchas cosas. Frente a un error, inevitablemente estallo, largo la bronca. Y eso resulta chocante, incluso puede resultar petulante. Pero, en general, la gente que me rodea sabe que soy consciente de mis exabruptos y que los lamento tanto o más que los que me tienen que aguantar. Es habitual que yo pida disculpas al grupo, una disculpa general, así, en voz alta, con respecto a algún episodio concreto. Y los que me conocen y además me quieren un poquito, me lo perdonan porque saben que es parte de la cosa. Y saben también que, por otro lado, yo banco cosas que nadie banca.

- En el fondo, sos bueno.

- Ahí va. Esa es una buena definición. Yo creo que sí, que, en el fondo, soy bueno.

- ¿Tu casa ocupa un lugar importante en tu vida? ¿Te gusta estar en tu casa?

- Primero que nada, te aclaro que no soporto lo que se entiende por "vida de hogar". No va conmigo. En cambio, me es imprescindible encerrarme en mi habitación, solo, con mis tres o cuatro cosas. Soy bastante despojado en lo que a objetos se refiere.

- ¿A qué le llamás tus "tres o cuatro cosas"?

- A una habitación con una ventana, una cama confortable, una mesa bien grande y un par de sillas. Un casetero y un candelabro con velas. Aun con luz artificial, siempre prendo velas. Una guitarra perchenta y blocs para escribir las letras. Y una buena tetera humeante.

- ¿Vos tomando té? ¿Esa tetera no será como la que Rodó se hacía preparar con cognac *en la confitería El Telégrafo?*

- Pará... Habitualmente, en mi casa no tomo alcohol. Es una cuestión de hábito. Como de día, por ejemplo, que tampoco tomo alcohol.

- Una cama confortable... ¿Sos dormilón?

- Me gusta mucho dormir. Lo que pasa es que llevo una vida en que las rutinas se destrozan y, en medio del despelote, pienso con envidia en el protagonista de *Buenas noches Alejandro*: mañana dormir, pasado mañana dormir y, de aquí a seis meses, dormir...

- ¿Sos ordenado?

- Soy sumamente desordenado.

- O sea que esa cama confortable no la tendés jamás...

- Ah, no. La tiendo todos los días. Porque pasé una primera época yirando por ahí. Viviendo en verdaderas pocilgas con vajillas de dos metros de alto en la pileta, las medias tiradas por abajo de las mesas y la cama hecha un revoltijo. Y llega un momento en que uno desarrolla una alergia hacia eso. Entonces, todos los días me hago la cama y lavo los platos. Incluso, me cocino.

- ¡Sabés cocinar!

- Cuando me fui, nunca me había hecho un churrasco en mi vida. Pero, en Europa, trabajé seis meses como cocinero. Fue el único trabajo extramusical que he hecho en mi vida. Además me encanta cocinar. Eso se da mucho en los músicos, que vuelven a su casa a cualquier hora... Pero ahora no me vayas a preguntar cuál es mi color preferido. Aunque, si lo hicieras, te diría que es el violeta..

Milonga de la guarda

Cada cual conociendo sus razones
Bajo un cielo industrial nos despedimos
Caminé sin saberlo hasta mi pieza
Olvidé la mejor de las versiones.

Fui subiendo el bastión de la escalera
Respirando profundo en los remansos
Mi milonga esquivando a la malaria
Espadilla guardándome el descanso.

Incluida en el *long play Aquello* editado en 1980, "Milonga de la guarda" es una de las canciones de Jaime que, como él dice, "a nivel popular, no existe". Yo misma la he conocido en estos días, pero siento que detrás de ella hay una cantidad de cosas de las que vale la pena hablar. Cuando le propongo a Jaime que lo hagamos, se pone serio, quizás melancólico, y dice:

- Bueno, ¿ves? Esa es una canción que me importa muchísimo.

- ¿Por qué?

- Es una milonga que viene a ser el símbolo de mi música, de lo que la música ha significado en mi vida. "Milonga de la guarda" por "Angel de la guarda". Porque, en definitiva, mis canciones han sido un bastón en las épocas más duras, una forma de aliviarme, de sostenerme, un ángel de la guarda que vela por mí. También un aliciente, una razón de ser. Y en esa canción, invoco a mi milonga de la guarda luego de una noche de copas con mis amigos de la "comunidad verde".

- ¿La "comunidad verde"?

- Algo que me marcó mucho. Una especie de comunidad que teníamos con mis amigos de París: el Botánico, el Charuto y el Fatiga.

- ¿Músicos?

- No. El Botánico era un escritor que, en el año 80, murió casualmente en Montevideo. Charuto y Fatiga son argentinos, cordobeses. Una madrugada nos despedimos en el Bulevar de Sébastopol con Charuto. Yo vivía en Montmartre y me fui caminando. "Caminé sin saberlo hasta mi pieza", dada la borrachera. "Olvidé la mejor de las versiones." Uno siempre tiene la cabeza llena de canciones. La mejor de las versiones la tiene en la cabeza. Pero, al llegar, ya se olvidó. La subida por la escalera de esas casas parisinas... Yo vivía allá arriba, en una *chambre de bonne*, el cuarto de las mucamas. Esas buhardillas que se alquilan por pocos pesos en París, donde viven la mayoría de los sudamericanos pobres. Y cerrar la puerta y saber que lo que me protegía era la música, *mi* milonga de la guarda.

- A medida que se van sumando coros, el tema crece de una manera impresionante.

- Algunos de esos coros los hace Emmanuelle Parrenin, una gran música francesa que, por suerte, accedió a grabar conmigo.

- En cierto momento, vos te hacés el Zitarrosa por ahí, ¿no?

- Me hago el Zitarrosa. Porque es una milonga. Un pequeño homenaje a don Alfredo. Y otro coro dice: "Quien dijo aquello dijo que volverá". Era para el Sabalero que en ese mismo disco cantó "Aquello". Iba a volver al Uruguay porque se iba a acabar la dictadura.

- Y rematás todo eso con la voz de Felisberto Hernández leyendo "El cocodrilo".

- Y con el Botánico cantando "Amor cósmico". Algún día grabaré la versión completa de ese bolero que escribieron Botánico y Charuto, mis amigos.

- ¿Cómo conseguiste esa grabación increíble de Felisberto Hernández?

- Me la mandó el flaco Denevi que, en aquella época, hacía una audición en CX 30 que se llamaba "El correcaminos". Fue a ver a la hija de Felisberto porque estaba preparando un ciclo dedicado a él y ella le dio esa grabación. Se escuchaba muy mal pero, bueno, era la voz de Felisberto diciendo entero "El cocodrilo". El Flaco me mandó una copia y esa voz me pareció el mejor final para "Milonga de la guarda".

- Sin duda. Ahora dejame insistir en torno a algo que decías antes: la música como una salvación. ¿De qué te salva la música?

- De tantas cosas... Es el bastón del ciego en el valle de lágrimas. Me alivia de la angustia, de la ansiedad, de la duda. Me protege porque me permite llevar adelante una vocación. Además me obliga, en ciertos momentos, a disciplinarme. Es contradictorio, ¿no? Porque, al mismo tiempo, yo he sacrificado muchas cosas por la música. Mi vida familiar, mi salud, mis rutinas.

- Me pregunto cómo hacés para conciliar tu trabajo con esa vida errante del bohemio. En general, el bohemio es un tipo que ha dejado casi todo por el camino. Un tipo que se perdió en la noche, que no pudo volver. Y hay momentos en que vos tomás una gran distancia con respecto a todo eso.

- Yo llevo una vida que me ha carcomido en todos los aspectos. Ha destruido mi familia. Por ahora, hago todo lo posible para que no destruya mi salud. El alcohol, por ejemplo. En una época, también fueron las drogas. Y lo único que me saca a flote es la disciplina que me he impuesto para llevar adelante mi música. Es como una especie de alarma que tengo dentro mío y que me anuncia que ha llegado el momento de encerrarme a preparar el próximo trabajo. Y hay que renunciar a una cantidad de cosas.

- ¿Lográs realmente renunciar a ellas?

- Bueno, nunca se puede renunciar del todo, ¿no? Se renuncia a medias. Pero, de todas maneras, hay que apretar los dientes y tener en cuenta que, en definitiva, lo único importante es poder hacer algo, algo que me deje conforme, que me alivie. Que me permita, después, dejarme carcomer por la vida, pero con cierta paz.

- ¿Qué es lo que pone en funcionamiento esa alarma?

- El hecho de tener mucha música adentro y sentir la necesidad de sacarla para afuera. Es como la madre con el hijo en el vientre. Está muy contenta con él, pero llega un momento en que tiene que sacárselo de encima. Y algo que me angustia sobremanera es dar a luz una obra que no me conforme. Fue lo que sucedió con el *long play 7 y 3*. Un intento fallido, un penal errado.

- ¿No sos capaz de permitirte ciertos errores?

- Una vez que los cometo, tengo que asumirlos. Pero no me los puedo permitir. No cabe otra. Y un disco que no le pegue al corazón no sirve para nada. Tiene que mover algo, despertar una lágrima. De tristeza o de alegría, no importa, pero tiene que llegar al corazón. Si no, es un artificio. O un profesionalismo.

- Volviendo a tu "Milonga de la guarda", hay algo religioso en esa invocación?

- Sí, algo de eso. Le pido que no me falle. "Espadilla guardándome el descanso". El símbolo de la carta fuerte, ¿no? Y, al mismo tiempo, la espada del ángel. Mis canciones... Ahí hay una cantidad de cosas contradictorias que es muy difícil poner en palabras. Porque después de haberlas tenido dentro mío, esas canciones se van, viven su propia vida. Algunas de ellas adquieren popularidad y la gente me aplaude. Pero esa cierta admiración que nace en la gente me produce una crisis espiritual seria. Porque yo no soy el único responsable de esas canciones que me emocionan y con las cuales la gente se siente identificada. Salieron de mí, pero sólo porque yo las encontré, las descubrí.

- Sin embargo, sos precisamente vos el que las encuentra.

- Pero, mientras tanto, había otra gente que estaba preparando el café en el boliche a las cinco de la mañana. Justo en el momento en que yo llegaba con muchas ganas de tomarme un café. Y a ellos nadie los aplaude.

Jaime se ha quedado callado, pensativo, y algo en su mirada me transmite hasta qué punto siente lo que acaba de decir.

Mediocampo

Como parte de esa mitología futbolera que Jaime asimiló desde su infancia en el campito de Durazno y Convención, su lenguaje está lleno de giros y expresiones que apuntan, en forma viva y permanente, al mundo del fútbol. Así, por ejemplo, la labor de "mediocampista" que se asigna en la realización de su música define gráficamente toda una concepción que ha regido desde siempre en la producción de sus canciones y que se expresa, en forma notoria, en el *long play* llamado, precisamente, *Mediocampo*, editado en 1984.

Pero, antes de llegar a él, se impone una recapitulación de su discografía anterior que, de alguna manera, coincide con las diversas etapas que es posible reconocer dentro de su obra. Dice Jaime al respecto:

-*Candombe del 31*, mi primer *long play*, editado en Montevideo en 1977, es el resultado de una primera etapa que yo definiría como pseudoamateur pero que, sin embargo, en el aspecto arreglístico, ya apuntaba a lo que iba a ser después mi música. En el año 76, había grabado cuatro canciones en forma de maqueta en París. Una verdadera quijotada en la que yo pagué el estudio y toqué todos los instrumentos. Hice el viaje a dedo, desde México hasta aquí, con la cinta original en la mochila, cruzando desiertos y montañas, y, por suerte, llegó sana y salva.

- *Esas canciones fueron el punto de partida del* long play *que grabás en Montevideo para el sello Ayuí.*

- Así es. Escuché esa cinta en casa de Coriún Aharonián y él me propuso agregar seis canciones y editarlas en disco. Guardo una especial gratitud a Coriún y al sello Ayuí porque me apoyaron en una empresa que, en aquel momento, era más bien ruinosa desde el punto de vista económico. Es un disco que está impregnado de la mentalidad de esa generación del 73 de que te hablé. Una música muy austera, muy despojada. Es evidente la influencia de Viglietti, no a nivel estrictamente musical, pero sí en cuanto a concepción de la música.

- Para espantar el sueño, *en cambio, se edita en París.*

- Sí, en el año 78. Y corresponde a una etapa distinta, marcada por ciertos trances, una música bien voladora. Hay que escucharla muy concentrado, dejarse ir, en silencio. Lo que te decía con respecto al final de "Duérmase la mamá": es para escuchar con auriculares y, en lo posible, a oscuras.

- *El long play* Aquello *marca un cambio.*

- Claro. A pesar de que *Para espantar el sueño* es un disco que me gusta, sentí luego la necesidad de encaminarme hacia otra dirección. Dar un vuelco, un cambio rotundo. Me metí de lleno en la canción popular, decididamente *beatle*, dirección que no abandoné más. Es en *Aquello* que incursiono por primera vez en el género murga propiamente dicho. O sea que, cuando digo *beatle*, me refiero a la mentalidad de la canción *pop*.

- *En el año 82 grabás* Siempre son las cuatro *y, en varias oportunidades, has dicho que es el disco que más te gusta. ¿Por qué?*

- Promedialmente hablando, creo que es el disco que tiene las mejores letras y las mejores músicas. Entonces, es el más parejo. Y en cuanto al sonido, a los arreglos, al clima general de ese *long play* cuando uno lo escucha de punta a punta, creo que es el de mayor nivel y el más original. Un disco bastante abierto en una serie de dimensiones. Quizás sea el más loco de todos los que he grabado. Y el que a mí más me gusta.

- *Yo prefiero* Mediocampo.

- Como bien dijo Carlos da Silveira en *Jaque, Mediocampo* es como la cara bonita de *Siempre son las cuatro;* el lado optimista. Ya que *Siempre son las cuatro* es un disco sumamente pesimista, escéptico. Yo lo quiero mucho también. Y contiene, a mi entender, la canción de mayor nivel en que he participado, que es "Pirucho".

- *Ya vamos a hablar de "Pirucho" más adelante. Ahora*

contame por qué, siendo de Defensor, se te ocurrió aparecer con la camiseta de Fénix en la carátula de Mediocampo.
- Bueno, ese fue asunto que dio lugar a muchas polémicas. Por la calle, me gritaban "pastelero" y me cansé de explicar que no soy hincha de Fénix.
- *¿Por qué elegiste entonces esa camiseta?*
- Lo que pasa es que eran épocas en que iba mucho a Fénix porque allí ensayaba Falta y Resto. Incluso, canciones como "Los futuros murguistas" o "Brindis por Pierrot" nacieron o crecieron, de alguna manera, en esos ensayos de la Falta. Pero eso te lo cuento después. Para mí, en el año 84, el escudo de Fénix, con el ave que renace de las cenizas, era un símbolo de muchas cosas. El país estaba renaciendo luego de la dictadura. Y yo, en mi vida personal, también renacía de mis propias cenizas luego de mi último período en Europa que fue una etapa muy dura. Además, estoy de 5, de mediocampista. Eso tiene que ver con mis cábalas numéricas, ya que era mi quinto *long play*, pero también con el hecho de que mi función en ese disco era de mediocampo.
- *Te aclaro que entiendo poco de fútbol. O sea que vas a tener que explicarme en qué consiste esa "función de mediocampista".*
- Yo ordenaba el juego y dejaba que Mateo, Hugo Fattoruso, Falta y Resto, Repique, Travesía hicieran lo suyo y marcaran los goles. Yo era el mediocampista, también el director técnico, pero mi función ahí no era la de goleador. Canto poco, bastante atrás, y más que nada hay mucho brillo de los músicos que tocan en el disco. Sin embargo, la táctica era la mía porque es un disco mío. En realidad, es una norma que aplico siempre. Fijate que en la grabación de *Siempre son las cuatro* participaron cincuenta músicos uruguayos.
- *En el momento de realizar tus canciones, vos te caracterizás por abrir el juego permanentemente. Otros músicos, en cambio, se bastan a sí mismos.*
- Es el fenómeno del cantautor que es tan característico de este país. La palabra, el neologismo "cantautor" no me gusta. Pero, bueno, pongámoslo así: "cantautor". Es el tipo que escribe sus cosas, las toca, las canta, hace los arreglos, todo. Eso tiene sus virtudes y sus inconvenientes.
- *¿Qué virtudes y qué inconvenientes?*
- Para la música de este país, es un punto a favor que existan tantos tipos con su personalidad definida, que llevan adelante su sonido y su concepción musical en todos los planos. Es algo que se da en pocos países. Esa cantidad de solistas, de cantautores con estilo propio. Eso es, realmente, un punto a favor de la música uruguaya. Pero también hay un cierto punto en contra. Muchas veces, a estos artistas les falta la cuota de autocrítica suficiente como para darse cuenta de cuáles son sus reales virtudes y cuáles son sus puntos flojos. Parte de la cosa, para que un producto artístico funcione, radica en que el autor sepa realzar sus virtudes y esconder sus defectos. No esconderlos, pero sustituir esas carencias con gente que realmente pueda ocupar ese lugar.
- *¿Cuáles son las carencias que vos intentás suplir al abrir el juego en tus canciones?*
- Bueno, desde el punto de vista del canto, yo me considero un cantante desafinado y absolutamente limitado. Como guitarrista, soy completamente insuficiente, aunque tengo un punto a favor: soy un buen ritmista, buen ritmo en la mano derecha. Y he desarrollado la guitarra rítmica en el candombe en ciertas direcciones que no habían sido transitadas hasta ahora. Lo mismo en la murga. El murgueo en la guitarra. Acá hay un tipo que toca mejor que yo la guitarra rítmica en candombe que es Mateo. En lo que a candombe se refiere, yo vengo después de él. Esos son puntos a favor. Pero, por lo demás, yo no tendría que tocar la guitarra.
- *En realidad, vos sos bajista...*
- Sí, yo tengo mentalidad de bajista. Lo que pasa es que el bajo lo tengo muy abandonado y, como no estudié nunca ni lo desarrollé, me falta cultura musical como para ser un buen instrumentista. Vos te preguntarás para qué canto y para qué toco. También yo me lo pregunto.
- *¿Te gustaría dedicarte exclusivamente a componer?*
- Ese es el punto fuerte mío, mi tarea, mi labor, específicamente hablando. Yo soy un cancionero, un cancionista, un *songwriter*, como dicen los ingleses. Mi ideal sería dedicarme a hacer una melodía, una armonía, una música que, además, la complemento con los arreglos. Y que después vengan los instrumentistas. Que venga Mosalini a tocar el bandoneón en "Aquello" o Hugo Fattoruso en "Pirucho".
- *Así como "Victoria Abaracón" es una canción que "la tenía que cantar" Mateo, ¿no hay canciones que tenés que cantarlas vos?*
- A veces pienso que, si pudiera encontrar siempre al tipo que cante mis canciones como yo quiero que sean cantadas, no cantaría más. Pero muchas veces sucede que sí, que soy yo el que les puede dar la inflexión correcta. Porque la voz

humana es el más sutil de los instrumentos, es infinito. Y, con el tiempo, he escrito muchas canciones para diferentes cantantes teniendo en cuenta, precisamente, la dimensión, el color de cada voz y todo lo que ello implica.

- Eso es muy claro con la voz del Canario Luna, por ejemplo. Sólo él podía cantar "Brindis por Pierrot". Pero creo que una canción como "Tu laberinto" podrías haberla cantado tú.

- ¿Sabés que estoy muy orgulloso de haber compuesto un bolero como "Tu laberinto" y de haber escrito esa letra? Hace poco leí en un reportaje a García Márquez que a él, como buen colombiano, le gustan la salsa y el bolero. Y estuvo un año intentando escribir una letra de bolero, al cabo del cual llegó a la conclusión de que no podía hacerlo.

- ¿Y esa canción "sólo podía cantarla" Raúl Mayora, como tú decís frecuentemente?

- Bueno, no sé si "sólo podía cantarla" él. Pero, cuando hice el plan de grabación de *Aquello*, yo estaba tocando con Raúl Mayora en un grupo salsero. El es un conguero, un tumbador venezolano, negro, veterano. Desde mi punto de vista, canta como los dioses, aunque no es cantante. Nunca grabó nada. Es el típico músico que canta como músico. Y escuchándolo, me convencí de que ese tipo tenía todo el Caribe, todo el alcohol, el boliche y el humo que se precisa para cantar un bolero. Y hoy sigo pensando que la voz adecuada para "Tu laberinto" es la de Raúl.

- Esta forma de concebir la realización de tu música implica una cierta dosis de modestia.

- Es que lo importante es la canción. La canción es más importante que yo. Cuando tengo el esqueleto de una canción, es decir su música y su letra, viene otra etapa que es fundamental: la puesta en escena de la obra. O sea la forma en que la canción va a ser presentada a la gente. Y ahí hay que llamar a los mejores en cada sector del campo. Igual que cuando vas armar una selección de fútbol. Yo no haría un disco con Borrás como ingeniero de sonido, por ejemplo. Mirá, todo esto se resume en una idea muy simple: lo único que importa es la canción. Es un ser vivo que crece y hace su vida propia. Y a mí, lo único que me cabe es tratar por todos los medios de que esa vida sea lo más rica posible.

Te digo y te repito che

Foto original de tapa del álbum Mediocampo, *con Jaime vistiendo la casaca del club Fénix. Estadio Centenario, Montevideo, 1984. (Foto: Mario Marotta.)*

.....

Allá en el viento te están buscando
Y en una de esas anunciarán
Que el jugador seguirá en el campo
Aunque sus alas no quieran más.
Tal vez Cheché / Te digo che.

Y cuando nadie recuerde tu alma
Cuando se incendie una catedral
Manos de fuego abrirán tus alas
Y tu graznido renacerá.
Tal vez Cheché / Te digo che.

(Fragmento de "Tal vez Cheché")

- ¿Qué te parece si volvemos al fútbol, Jaime?
- Bien.
- Y a Fénix. Porque en "Tal vez Cheché" se oye una hinchada alentando a Fénix. "Fénix, Fénix, no baja".
- Esa canción se la dediqué a mi amigo Gustavo Etchenique, el batero de Repique, porque la melodía nació un día que nos pusimos a divagar, a improvisar con la guitarra y un tamborcito, cuando él estuvo en Amsterdam. Y la letra es una manera de cantarle a los caídos, a los derrotados que se rehacen de sus propias cenizas para realmente volar. O sea, nuevamente la leyenda del Ave Fénix, el ave cascoteada que, a pesar de todo, sigue adelante.
- Personificada en ese jugador anónimo que "seguirá en el campo aunque sus alas no quieran más".
- Ahí va. Ahora, cuando escribí la letra, era un jugador anónimo, pero después me enteré que el "Lucha" Carro, un jugador de Fénix, una vuelta jugó todo el segundo tiempo de un partido con la pierna fracturada. Viene el Flaco Castro y me dice: "Eso se lo escribiste para el 'Lucha' Carro, ¿no?". Y yo no lo había escrito para el "Lucha". Pero en realidad, a partir de ahí me di cuenta de que sí, de que se lo había hecho para él. Porque ese era el espíritu que yo quería reflejar: el tipo que está quebrado pero que sigue adelante.
- Es la voz del Canario la que grita "Fénix che", ¿verdad?
- Sí. "Fénix che. Te digo che." Es el grito de la hinchada de Fénix. Uno de los gritos de hinchada más lindos que conozco. "Fénix che. Te digo che. Te digo y te repito che." "Te digo y te repito che" ya es el colmo, ¿no? Además, un poco más sutil que el grito de Cerro: "Cerro, Cerro, y la concha 'e su madre".
- Sí, me quedo con el anterior.
- Pero es un gran grito el de Cerro. O el "Aguanta piú" de Las Bóvedas. En *7 y 3* se oye a Fierrito gritar "Aguanta piú". ¿Te das cuenta? Aguanta piú. Poesía de alto nivel.
- ¿Quién es Fierrito?
- El que dice "Con fuerza che" al comienzo de "El tambor". Fierro es divino. Trabaja en la Aduana y es famoso. Su especialidad en la vida es gritar cosas. Y ese día estaba de casualidad en el estudio y le dije: "Tomá, Fierrito, grabate algo". Y me dice: "¿Cuánto pagás?". "No sé, Fierro, vos me decís el cachet tuyo..." Y me dijo: "A litro el segundo". A litro el segundo. Eso es lo que cobra Fierro por gritar. Solamente en el Uruguay escuchás una cosa de ésas. Y se le pagó a litro el segundo nomás.
- En El retorno del Gran Tuleque *le pusiste música al grito de otra hinchada.*
- La del Misterio. "Tuleque, Tuleque, viejito tembleque." Pero la música no es mía, se le ocurrió a Rosencof. Cuando me dijo cómo lo cantaban ellos, lo fijé y chau. No había nada que componer porque así estaba fenómeno.
- Antes decías que esas voces, esos sonidos tienen para tí un sentido fundamentalmente estético. Pero, ¿no hay además un propósito de rescatar un lenguaje callejero, ciudadano?
- La voz de Maturro en "Durazno y Convención" o el gol relatado por Solé en "Hermano te estoy hablando" son, para mí, elementos estéticos. Pero, más allá de eso, comparto plenamente algo que dijo Octavio Paz: cada lenguaje que se extingue es una visión del universo que se pierde. Entonces, recuperar, preservar esos lenguajes callejeros es una forma de defender una porción muy rica de nuestra interpretación, precisamente, del universo.
- ¿Eso era lo que proponías en tus entrevistas en Jaque *al Canario Luna y al Lobo Núñez? Me pareció advertir una preocupación marcada no sólo por lo que estaban diciendo sino por cómo lo estaban diciendo.*
- Sí, claro. Me parecía esencial respetar los lenguajes originales por todo lo que hay detrás de ellos. Además quería mostrar dos mundos interiores que la mayoría de la gente desconoce completamente: el del candombe y el de la murga. Por eso elegí al Canario Luna, que es un poco la esencia del murguista, y al Lobo Núñez que, a pesar de ser un tipo muy joven, es un gran conocedor de la cultura afro-uruguaya. Su familia pertenece a la aristocracia del barrio. En el buen sentido de la palabra "aristocracia",¿ no?
- En esas entrevistas demostraste ser un buen periodista porque el Canario, por ejemplo, dijo cosas lindísimas que no había dicho en otro reportajes.
- Lo que pasa es que intenté ir a las raíces. Porque todo el mundo iba y le preguntaba al Canario qué opinaba de la dictadura. Y eso es como si me lo preguntaran a mí o te lo preguntaran a vos. Todo el mundo dice más o menos lo mismo. Con el Canario, el asunto era otro. El Canario Luna no es el Canario Luna porque esté en contra de la dictadura. Aparte de estar en contra de la dictadura, es el Canario Luna porque canta como canta. De la noche a la mañana, nadie puede cantar así. Entonces, ¿de dónde sale esa voz? ¿Qué hay atrás? De eso se trataba.
- Y atrás de la voz de Solé, ¿qué hay?
- Bueno, uno se crió escuchando a Solé. Entonces, es como la

banda de sonido de la infancia. Estoy seguro de que cualquier lector de más de treinta años tiene en la cabeza la musicalidad de la voz de Solé. Cuando decía *scrimage* o "cayó agarrándose de las partes"...

- Y agregaba: "Con perdón de la palabra"...

- Para mí, la voz de Solé es un símbolo del viejo Uruguay. Siempre he sostenido que Solé era un gran cantante y, en mis desvaríos, lo reconozco como una gran influencia para mi forma de cantar. Lo mismo digo del diariero del barrio, Maturro. Y éstas no son extravagancias. Realmente, lo siento así.

Sin duda. Porque es la reivindicación estética de las voces, sonidos y lenguajes ciudadanos lo que impregna a la música de Jaime de esa misma "uruguayés" que él atribuye a la voz de Solé. Si uno tiende a identificarse con la síntesis de estilos musicales que Jaime maneja en sus canciones, el voceo de Maturro, el animador del tablado de Mar de Fondo o los gritos de Fierrito terminan de instalar definitivamente su música en las calles montevideanas.

Pero la voz de Solé desemboca nuevamente en el tema del fútbol. Dice Jaime:

- En un país tan ateo como el Uruguay, el fútbol es como el reemplazo de cierta mitología que no provee la religión. Las grandes hazañas no son las de Aquiles peleando contra Ayax, sino la tarde aquella en que el Pardo Abadie se la jopeó por arriba de la cabeza a no sé quién y le dio el centro a Spencer que la metió en el ángulo, en aquella jugada maravillosa, imposible, cuando nadie la esperaba. Por eso digo que, para mí, el fútbol es la mitología griega de los uruguayos. Además de su belleza, ¿no? Porque el fútbol es un arte completo.

- ¿Como espectáculo deportivo?

- Bueno, como deporte, es infinito. En un partido de fútbol, puede suceder la maravilla más grande o la cosa más absurda del mundo. Pero, además, como espectáculo, el fútbol es ballet, es sonido. El sonido de un estadio es una cosa impresionante. Es música. El fútbol tiene su vestuario. Las camisetas son elementos de vestuario bellos y simbólicos. Y, además, está la guerra, no? sobre todo cuando se enfrentan naciones. Ahí ya es directamente un sustituto de la guerra. De la guerra en el sentido que pudieron haberle dado los antiguos.

- Desde esa perspectiva, la crisis actual de nuestro fútbol es una especie de catástrofe nacional.

- Ah sí. Una verdadera catástrofe moral para este país. Lo mismo que la catástrofe política. Este país, que se ufanó durante tantos años de tener una política y un fútbol ejemplares, hoy se encuentra sumido en la más tremenda de las decadencias. Para mí, el 6 a 1 contra Dinamarca fue una especie de Waterloo del Uruguay. Luego de todos los desastres futbolísticos de la época de la dictadura, el retorno a un Mundial con un buen equipo pero con la increíble dirección de una persona detestada por todo el país. Sin embargo, no hubo ningún mecanismo que pudiera frenar a ese loco. ¿Te das cuenta? Nadie pudo parar a Borrás.

Y yo no puedo parar a Jaime en un análisis pormenorizado del último Mundial, que incluye desde consideraciones sobre la justa expulsión de Batista hasta justificativos para el bajo rendimiento de Francescoli, pasando por comentarios muy adjetivados sobre el responsable de la no inclusión de Paz en el equipo. Finalmente, retomamos el hilo de nuestra charla y le digo:

- Es curioso que no haya entre tus canciones una dedicada especialmente a la temática futbolera.

- Es cierto. Aunque humildemente y a mi manera, la utilizo como un elemento espiritual y simbólico más, dentro de lo que compone nuestra cultura. Ahora, más allá de eso, es un tema casi inexplorado. Todavía no se ha escrito *la* obra sobre el fútbol.

- ¿A qué lo atribuís?

- Hay ciertos círculos intelectuales que, como siempre, le dan la espalda a las grandes expresiones populares. No entienden, se quedan afuera. Pero, además, creo que es un tema demasiado profundo como para que alguien se anime a meterse de lleno en él. De todas maneras, recuerdo una muy buena recopilación que hizo Eduardo Galeano de materiales diversos referidos al tema del fútbol.

- ¿Artículos periodísticos?

- Y cuentos, poemas, reportajes. Bueno, estaba "Puntero izquierdo", que es lo más grande que ha escrito Mario Benedetti. Y un cuento de Horacio Quiroga...

- ¿Sobre fútbol?

- Sí. Quizás no tenga mayor valor literario, pero es un maravilloso cuento, publicado en una revista porteña, sobre el día en que Abdón Porte, famoso *back* de Nacional

(que en la ficción de Quiroga se convierte en Juan Polti), sale del equipo porque ya no sirve. Quiroga habla de esas glorias que son tan fugaces, esos ascensos a la fama tan rápidos y constituidos sobre bases tan débiles que, en el momento en que el tipo cae, se deshace.

- La dramática vuelta al anonimato...

- En este caso, el tipo no se resigna. El día que le dicen que no va a jugar más en Nacional, se suicida. Es verídico. Porte se suicidó y antes escribió en un papel: Viva el Club Nacional. Ese es un gran cuento sobre el fútbol. Y sobre un drama que yo comparo con lo que siente un murguista que no puede salir más en Carnaval. Es el tema de "Adiós juventud".

- Claro. Pero eso me lo contás en el próximo capítulo.

A marcha camión

Adiós juventud / No puedo esconder las canas
Adiós juventud las ganas / De volver a salir
A marcha camión / A grappa y limón
Me queda un verso por decir / Antes de partir
Adiós corazón /Adiós Carnaval / (Adiós Barrio Sur)
El tiempo no pasa en vano / Adiós Barrio Sur la mano
De unos cuantos fue cruel / No les convenció
El borocotó / Un nuevo cementerio ven
Les parece bien / Adiós a Cuareim
Adiós al talud / (Adiós corazón)
El cuerpo ya no responde / Adiós juventud adónde
Voy a ir si no estás / Parezco un Pierrot
Que triste quedó / Con el recuerdo de un disfraz
Que no sirve más / Adiós Marabú
Adiós Carnaval / (Adiós juventud)
Prometo volver entero / Adiós Carnaval espero
Recorrerte otra vez / Cantarle al rigor / Un nuevo cuplé
Hasta que el rulo del tambor / Marque otro final
Adiós Carnaval

Parece mentira las cosas que veo
Por las calles de Montevideo.

(Letra de "Adiós juventud")

Hacia fines de 1982, los montevideanos, gozosamente conmovidos, nos reconocimos en "Adiós juventud" que, por entonces, inundaba las calles de la ciudad con un sonido nuestro hecho de una sabia combinación de lo que somos. Era el comienzo de un raro fenómeno de identificación masiva en torno a una música que, a través de la batería, los coros y las voces de una murga, asumía la memoria colectiva de la ciudad y la expresaba en el sentir del Pierrot callejero y bohemio.

Jaime decía antes que una música que no llegue al corazón no sirve. Cuando le comento que, precisamente, pocas canciones suyas le han pegado con más fuerza al corazón de los uruguayos que "Adiós juventud", dice:

- Yo tenía una música que era de retirada, que me pedía un tema de retirada. Y las retiradas tienen que hacer llorar, ¿no? La retirada es "se va". El espectáculo se acaba. Prometen volver pero se están yendo.

- Por eso, las despedidas de las murgas siempre son tristes.

- Claro. Una retirada que no haga llorar no cumple su cometido. Y, como cualquier letrista de Carnaval, yo me

preguntaba: ¿qué digo en la retirada? Entonces, apareció la idea de cantarle al murguista viejo que ya no puede salir más porque el corazón le está fallando. Se trataba de expresar lo que el murguista le dice a la gente en el momento en que se despide del Carnaval.

- Me pregunto cómo lográs transmitir tan intensamente una vivencia que es ajena a tu propia experiencia vital.

- Es que he conocido murguistas viejos y sé lo que significa para ellos el Carnaval. Sé lo que es la bohemia, lo que es ese mundo y sus jerarquías, y sé cómo se mueve la pelota ahí adentro. Siempre mirando un poco a distancia, observando, registrando. Como un fotógrafo, que espera para sacar la foto en el momento justo en que nadie repara en él.

- Eso implica, de alguna manera, estar y no estar. Si te metés muy dentro de la cosa, perdés la posibilidad de tomar esa cierta distancia.

- Hay un punto intermedio en el que estás pero, de repente, pegás un paso atrás y registrás algo. A veces, siento un cierto pudor. Como si, al hablar con la gente, estuviera experimentando. Pero no es así, porque yo lo siento también. Lo vivo con ellos. Y, además, me han hecho sentir siempre que estoy en mi lugar. Nunca me he sentido como un intruso en los mostradores, a pesar de reservarme ese espacio para observar y sacar conclusiones. Y así he llegado a entender lo terrible que es para un murguista el momento en que no puede salir más en Carnaval.

- ¿Cómo se vincula todo eso con la copla dedicada al Barrio Sur?

- Es que "Adiós juventud" son dos retiradas paralelas: la tragedia del murguista y la tragedia de la ciudad que perdía sus principales atributos, su belleza y su juventud, tirándole abajo un símbolo como era el Medio Mundo, o Ansina, o las casas de la Ciudad Vieja. En fin, toda aquella barbarie que estaba destruyendo la ciudad. Por eso, "un nuevo cementerio ven".

- ¿Es el Medio Mundo?

- Sí. El Cementerio Central es una presencia importante en el barrio. Lo mismo que el basurero municipal. Y les tiraron abajo el Medio Mundo, la capital del candombe. Entonces, "un *nuevo* cementerio ven". Ahora, fijate lo que pasó con Cuareim, ¿no? A mí me parece notable que le pongan a una calle el nombre de Zelmar Michelini. Pero justo fueron a elegir Cuareim de 18 de Julio para abajo. Para los negros, Cuareim es Cuareim. Se quedaron hasta sin el nombre de su calle.

- Sobre el final de la canción volvés al murguero y ahí ya aparece identificado con "Pierrot".

- Bueno, para mí, Pierrot es el símbolo del bohemio que es, a su vez, el murguero. El payaso que llora. Y los murgueros son tristes, igual que las retiradas.

- Pero, en las despedidas siempre hay una promesa de volver.

- Sí, sí. Tiene que haber una esperanza. Por eso, el murguista promete volver entero. "Adiós carnaval, espero recorrerte otra vez." Las rimas se dan de una manera extraña en la canción. Están adecuadas a la rima de la música. Porque la música tiene su rima en sí misma. Y el tipo dice: "Cantarle al rigor, un nuevo cuplé, hasta que el rulo del tambor, marque otro final". Ahí es la muerte, no? Chau, la última. Y arranca la muletilla repetitiva al estilo *beatle.*

- ¿El "parece mentira..." tiene algo que ver con los Beatles?

- Claro. El trance es un elemento que inauguraron los Beatles en la canción popular blanca, por decirlo de alguna manera. El tema "Hey Jude", por ejemplo, tiene cuatro minutos de final compuestos de dieciocho repeticiones. Eso es lo que se llama el trance, siempre igual y siempre diferente. Es un recurso musical que me hipnotiza especialmente y lo utilizo mucho. Aunque depende. Hay canciones que te lo piden y otras que no, que claman por ser breves.

- Por sutiles vínculos que establece la memoria, el "parece mentira" ha quedado definitivamente conectado con el clima de euforia que se iba apoderando del país a fines del año 82 y comienzos del año 83. Aquella sensación tan linda de que, realmente, la dictadura se iba a acabar.

- Bueno, me alegra que así sea. No sabés lo que me costó encontrar esa frase. Hay letras que me han llevado un año o más, como "Aquello" o "Brindis por Pierrot". Pero la letra de "Adiós juventud" fue una chorrera. La hice en tres días. Además, tuve una suerte increíble para encontrar palabras en "u" final. Cualquier letrista te puede decir lo que significa encontrar palabras agudas terminadas en "u". Y encontré "sur", "talud", "marabú", además de "juventud", obviamente, donde no sólo la rima caía perfecta sino que hablaban exactamente de lo que yo quería expresar.

- O sea que esa letra la hiciste en tres días...

- En tres días y un año. Porque "por las calles de Montevideo" lo tenía con cosas como "sopla el pampero por las calles de Montevideo". Páginas y páginas

tachadas. Me llevó un año encontrar "parece mentira las cosas que veo". Y cuando apareció, porque yo no lo inventé, apareció solo, lo vi y dije: ¡es esto! Y no lo moví más.

Al referirse a la "generación del 73", Jaime se había definido como el "más murguero" de aquel grupo de jóvenes músicos que luego evolucionarían hacia estilos con características propias. En esa perspectiva, "Adiós juventud", primera composición grabada por una murga completa en Montevideo, marca un momento esencial en su obra. Sin embargo, es preciso recordar antecedentes tan significativos como "Cometa de la farola", "Retirada" y "Los Olímpicos". Dice Jaime:

- Cuando se habla de mis innovaciones dentro de la murga, siempre aclaro que las primeras murgas-canción las hicieron el Sabalero, Los Olimareños y Ruben Lena. Sin embargo, la primera versión de "Cometa de la farola" puede considerarse como un aporte en la consolidación del género. Ahí no se trataba de la fusión de la murga con un sentir campero sino que se estaba haciendo murga con una mentalidad de música rock o de música pop.

- Cuando hablás de la primera versión de "Cometa de la farola", ¿no es la misma que luego incluiste en el long play *"Brindis por Pierrot"?*

- No, me refiero a la versión que aparece en *Candombe del 31*. En ella, Luis Sosa, que había sido nada menos que el batero del Kinto, adapta por primera vez la murga a la batería "americana". Por eso, el género de "Cometa de la farola" yo lo defino como murga *pop*, lo mismo que el de "Retirada".

- ¿Eso sí puede considerarse como un aporte tuyo?

- Creo que sí. Aunque después me enteré de un extraño detalle que poca gente conoce. Resulta que, ya en el año 71, en sus actuaciones en el Golden Charriot, en Nueva York, el trío Opa se despedía con una retirada de murga, con Osvaldo Fattoruso haciendo murga en la batería. Cuando grabamos "Cometa de la farola", en el 76, no sabíamos una palabra de esto. O sea que los procesos mentales eran paralelos en una serie de músicos.

- Y tendientes a la consolidación de un género que, durante décadas, vastos sectores sociales montevideanos miraron con desprecio.

- Como un género vulgar, mersa. Lo que pasa es que, hacia fines de la década del 70, la clase media, e incluso algunos sectores de clase alta, descubrieron lo que es la murga, aprendieron a respetarla y a sentirla.

- ¿A qué atribuís ese fenómeno?

- El sonido de la murga es un sonido que está metido en la sangre del montevideano. Por algo nació acá y adquirió la popularidad, el desarrollo, la efervescencia y la permanencia de todo un siglo en Montevideo. Hay algo en ese sonido que hace que el montevideano se reconozca en él.

- Pero, hasta hace muy poco, ese sonido estaba relegado a ciertos sectores sociales. Recién hoy todos los montevideanos, o casi todos, se reconocen en él.

- Porque no había canciones en género de murga. Si vos escuchás por la radio un cuplé de Carnaval de diez minutos es un bodrio. Malas grabaciones, letras que no se entienden, temáticas totalmente circunstanciales referidas a los sucesos del año. Entonces, la murga estaba relegada a la gente que iba al tablado en Carnaval. Pero resulta que, cuando aparecieron las primeras murgas-canción, como "A mi gente" del Sabalero o "Al Paco Bilbao" de los Olimareños, fueron tremendos éxitos.

- Pero hoy la gente no sólo escucha las canciones con ritmo de murga sino que va al tablado a ver a las murgas en Carnaval.

- Bueno, eso tiene que ver con el papel que tuvieron las murgas en la época de la dictadura, ¿no? Miles de personas que nunca habían visto una murga iban al tablado porque ellas se las ingeniaban para decir lo que nadie podía decir. Fue como una bola de nieve que hizo crecer el fenómeno y hoy la clase media escucha murga y se siente identificada con ella. Una cosa que tarde o temprano iba a suceder. Es lo que se llama consolidación de un género. Los brasileños vivieron eso con el samba hace cincuenta años.

- Yo pienso que el exilio también contribuyó a eso. Gente que nunca había ido al tablado, se fue del país y se puso a hacer murgas por los lugares más recónditos del mundo.

- Porque cuando allá, completamente desamparados a todo nivel, se pusieron a pensar en el país, se dieron cuenta de que era lo verdaderamente nuestro. Gardel, el mate, fenómeno. Pero la única cosa exclusivamente montevideana es la murga. Sobre todo cuando hace candombe o marcha camión, que es lo más típico. Ahí es un sonido indiscutiblemente montevideano. No hay nada en el mundo que se le parezca. También en la forma de cantar y de bailar.

- ¿No creés que determinadas innovaciones tienden a desvirtuar esa expresión típicamente montevideana? La murga, tradicionalmente concebida, ¿no es un hecho

estético que debe preservarse?
- Todo eso es muy polémico. A mí me gustaría que se mantuviera la murga tradicional. Pero el hecho de mantener una tradición no puede convertirse en un obstáculo para que un género progrese. Ahora, en cuanto a la vocalización, creo que el asunto es claro. No puede sacrificarse el verdadero sonido de una murga para que se entiendan las letras. Yo prefiero entender una letra a medias pero escuchar ese arrastre, esa rasposidad que tiene que tener un buen coro de murga.
- En aquella serie de entrevistas que publicaste en Jaque, hubo una al Pepe Veneno. ¿Qué opinás de las innovaciones que Pepe aportó a la murga a través de La Soberana?
- Me importaba charlar con el Pepe porque es el responsable de una serie de cambios que apuntaban a enriquecer el espectáculo murguero introduciendo elementos artísticos de otras tiendas. En ese sentido, creo que sus aportes fueron realmente valiosos. En cambio, musicalmente hablando, estoy en desacuerdo con la concepción del Pepe porque pierde de vista las raíces. Y las raíces son lo más importante.
- ¿Seguís yendo al tablado a ver a las murgas, como cuando eras un pibe?
- No. Veo poquísimas murgas en Carnaval, ya que en esa época estoy tocando todo el tiempo. Además, ¿querés que te diga una cosa? Hay muy pocas murgas que me gustan.
- ¿Araca la Cana?
- Bueno, ya se sabe que Araca es el mejor coro del Carnaval, ¿no? Y Catusa es un gran director. Si tiene ese coro, por algo será. Pero mis dos murgas preferidas son Falta y Resto y La Nueva Milonga. Para mí, son las dos grandes líneas del Carnaval. La tradición y el progreso. Murga antigua: La Nueva Milonga, con el baile irreproducible del Tito Pastrana. Y murga nueva: Falta y Resto, por varios cuerpos de ventaja.
- Según el Flaco Castro, independientemente de las letras que cante, la murga es una propuesta de izquierda. En el sentido de que es una propuesta contestataria. ¿Estás de acuerdo con él?
- Yo diría que la murga es, ante todo, el arte del pueblo. La murga es popular. Es un patrimonio cultural de las clases bajas. Y diría también que la murga es uno de los géneros artísticos más completos que existen. Es una expresión artística vanguardista. Yo entiendo lo que quiere decir el Flaco cuando dice "de izquierda". Se refiere al pueblo, a las clases de abajo. Pero yo no la definiría así. Yo diría: arte popular y vanguardista.

Ya en pleno desborde sentimental, le pido a Jaime que le diga a la gente de la Falta que salga en camión, como antes. Y, sobre todo, que se pinten toda la cara. Pero Jaime se lava las manos y me dice:

- Yo no. En todo caso, decíselo vos.

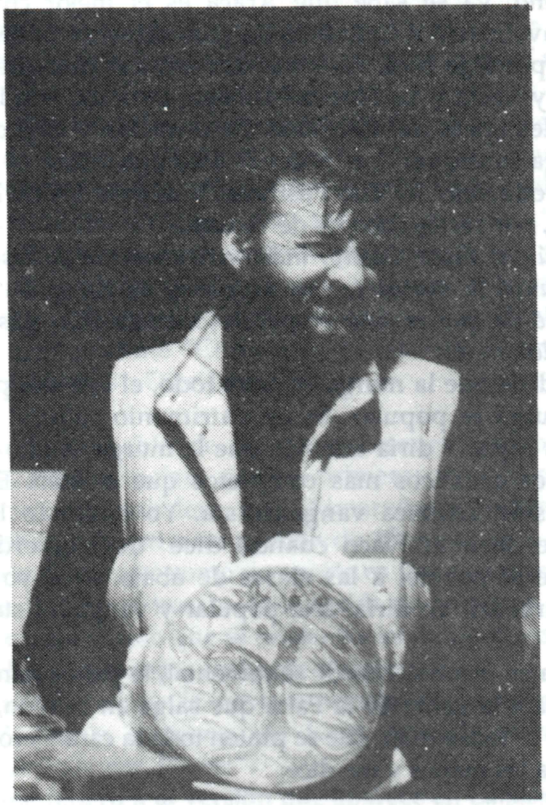
Allá en el convento me siento bien

Allá en el convento me siento bien
Las cocas y los coquitos también
Saben bien / Bien de bien
Cuando río / Cuando lloro
Cuando canto / Cuando bailo
Bien de bien.

(Letra de "Bien de Bien" de E. Mateo y R. Rada)

Recuerdos como el perfume que da el cantero
Se juntan mano con mano en el paredón
Tuqueros se dieron cita con Alborada
Los charcos de cielo sólo mirándolos.

Las cuerdas se desbocaron en aguacero
Les hace buscar refugio en el más allá
Y dicen adiós al muerto que les recita
Hermano, te estoy hablando del Uruguay.
.....



Homero "Pirucho" Diano en la grabación de la canción dedicada a él y de la cual es coautor de la letra. En sus manos un parche viejo de tambor pintado por el "Lobo" Núñez. Montevideo, 1984. (Foto: Mario Marotta.)

Pirucho / Pirucho no puede más
De buscarle cinco pies al gato
Sabiendo bien que tan sólo cuatro hallará.

Los Lobos / Los Lobos no quieren más
El Lobo grande marcando el chico
Y el Lobo chico llevando el piano se van.

Luisito / Luisito no puede más
Una sonrisa le surca el alma
Se arrima al coro y recuerda alguna canción.

Ansina / Ansina no quiere más
Donde hubo patios quedan escombros
Aunque en el hombro siga acusando el tambor.

Apretujando la vida dentro del cuerpo
Pensando en el otro tema que va después
Inédito descreídos y averiguando
Si del otro piso gritan igual que ayer.

Camino del mar los vieron bajar rengueando
Llevados por la maroma de la legión
Adónde será que fueron a dar rengueando
Puteando en el entrevero de un "caracol".

El Palo / El Palo no quiere más
Cortando el viento en Playa Ramírez
Pasa de invierno y quién sabe pensando qué.

El Tucci / El Tucci no puede más
Cebolla y vino y literatura
Dandy del barrio, compinche de la niñez.

Fernando / Fernando no quiere más
Repique astuto y leve sonrisa
Es una fija por qué le dicen Hurón.

Gustavo / Gustavo no puede más
El del acento más africano
Junto a su hermano, los dueños del milongón.

Pirucho / Pirucho no quiere más.

(Fragmento de "Pirucho", letra de J. Roos y H.Diano).

- Jaime, el tema ahora es el candombe, que ha sido reivindicado como la otra vertiente del folclore montevideano. Mi opinión no es, obviamente, la más relevante. Pero me da la sensación de que se trata de una expresión más limitada. Quizás, el verdadero candombe sólo puedan hacerlo los negros.

- Yo pienso que el candombe tradicional es de los negros. Lo pueden hacer ellos y lo tienen que hacer ellos. Sin embargo, la utilización del candombe como elemento musical por parte de cualquier montevideano, de cualquier uruguayo, o de cualquier persona independientemente de su nacionalidad, que haya asimilado eso con su oreja desde temprana edad y se haya compenetrado con ciertas esencias del candombe, me parece algo absolutamente natural.

- Sin ir más lejos, el caso tuyo.

- Bueno, yo me pongo a tocar y me salen candombes. Jamás me he propuesto hacer candombe ni me he puesto a pensar si, siendo blanco, puedo o no hacer candombe. Yo no entiendo nada de eso. Lo único que a mí me importa es que me pongo a tocar y, de adentro de mi guitarra, salen candombes.

- ¿Candombe en el sentido tradicional?

- Bueno, ahí está el asunto. Yo no pretendo hacer candombe tradicional. Es más, desde que me conozco he andado por las llamadas del barrio, las de todo el año, y nunca se me ha ocurrido pedir un tambor. A pesar de que el chico lo puedo llevar y el piano, más o menos mal, lo puedo hacer. Estando los negros presentes, ni siquiera en un asado se me ocurriría tocar el tambor. Sería una desubicación. Si ellos lo hacen mejor, ¿qué sentido tiene que me ponga a tocar yo?

- O sea que nunca has tocado el tambor...

- Bueno, sí. Una vez en una llamada. Un amigo, Luis Alonso, que iba tocando, se sacó el tambor y me lo dio durante una cuadra. Y yo loco de la vida,¿ no? Porque me lo había dado uno de ellos. Toqué un par de cuadras y se lo devolví. Me cansé enseguida porque no estoy acostumbrado. Además me parecía que ya había tocado lo que yo tenía que tocar... Basta ver a los negritos chicos tocando a los cuatro o cinco años. La forma como ponen la mano, como agarran el palo. Es una cosa natural.

- ¿Qué se hereda genéticamente, digamos?

- Mirá, esa es una larga polémica antropológica y musicológica. Si lo heredan o si eso es así porque desde que nacen están escuchando todo el tiempo esa música. Podés pasar horas hablando del asunto. Pero la práctica te demuestra que el candombe y los tambores son de los negros.

- ¿Qué opinan ellos de ese candombe no tradicional que vos hacés?

- Lo aceptan. Les parece bien. Porque así como pretender confinar esa música a los negros es un grueso ejemplo de racismo por parte de los blancos, también es racismo de parte de los negros negar la posibilidad de que un blanco haga candombe. Me parece bien que los negros defiendan su tradición. Pero, por otro lado, creo que hacen bien en tener una actitud amplia hacia ciertos músicos uruguayos que nos hemos acercado al candombe en cierta dimensión que ellos consideran correcta. Allá abajo, a mi guitarra le dicen "la rasqueta". "Vos seguí con la rasqueta, Jaimito, que está todo bien." O sea, yo puedo rascar el candombe en la guitarra y ellos me aceptan así. Ahora, el candombe ha sido un motor esencial para el resto de la música uruguaya.

- ¿Para otros géneros? ¿Por qué?

- Porque es un gran ritmo, un ritmo excepcional. El candombe ha sido un motor para la murga, por ejemplo. Porque, para la gente, todo es murga. Pero, la mayoría de las veces, lo que está tocando la batería de la murga es candombe. Una canción como "Los futuros murguistas" es una murga tocando candombe. La primera parte de "Brindis por Pierrot" también es candombe aunque muy, muy lento. Pero, además, lo que ha sido el candombe en las distintas fusiones con el *jazz* y con el *rock*. Por eso, los músicos de acá tenemos que conocerlo, dominarlo. Aunque sea para después negarlo. Para negarlo, hay que conocerlo. Pero no sé de nadie que, luego de conocerlo, lo haya negado.

- Más allá de que en tus canciones el candombe, de una forma u otra, es una presencia constante, tengo la sensación de que "Pirucho" es el ejemplo más acabado de candombe dentro de tu música. ¿Es así?

- Bueno, sí. "Pirucho" es *el* candombe, pero visto desde una óptica un poquito más seria de la que habitualmente se le da cuando se habla en tono costumbrista. Precisamente, "Pirucho" es el candombe como se siente allá abajo, no como se le ve de afuera.

- Esperá un poquito. Antes de hablar de la canción, explicame algo que me desconcertó. ¿Por qué en el folleto que acompaña al long play Mediocampo *con las letras de las canciones, incluiste al pie de "Pirucho" una frase de Roberto Arlt que dice:"Y que los eunucos bufen"?*

- Siempre me gusta aprovechar los folletos con las letras para ampliar un poquito el universo de cada canción.

- Hay un deseo de comunicación con tu público más allá de la música.

- Sí. Incluyo fotos, bromas, dedicatorias. Y algunas citas que detonen cosas en la cabeza de los oyentes.

- En el caso de "Pirucho", ¿por qué elegiste esa frase de Arlt tomada del prólogo de Los lanzallamas?

- Creo que ya te dije que me siento hermanado con él en una serie de cosas. Para empezar, Arlt era un autodidacta, despreciado por los escritores de su época. Mientras que los intelectuales sacudían sus *dry* martinis en las mesas cultas de Buenos Aires, comentaban que Arlt no sabía escribir. Y dice Onetti que tenían razón. Pero agrega: "Lo

que pasa es que Arlt era un genio". Era precisamente a esos intelectuales que se refería Arlt en su frase. Y yo, que obviamente no soy un genio, comparto su sentir hacia todo ese mundillo que tamiza la realidad, la juzga y pretende dictar cátedra, siempre la ñata contra el vidrio, sin vivir realmente la vida, sin consustanciarse con ciertas dimensiones que trascienden sus disquisiciones falsamente intelectuales.

- ¿Tú te sentís despreciado por los intelectuales o por ese mundillo que catalogás como falsamente intelectual?

- En realidad, todo eso se vincula con la opinión que tengo sobre los críticos musicales de este país. En primer lugar, considero que aquí la crítica especializada no existe. Hay gente que sabe de música pero escribe esporádicamente. Es el caso de Carlos da Silveira, Jorge Lazaroff, Coriún Aharonián, Luis Restuccia. Pero ellos son músicos escribiendo sobre música. Después, hay tipos que trabajan como críticos musicales y a ésos, cuando se les da por escribir, los niego. A ellos iba dedicada la frase de Arlt que incluí en "Pirucho".

- ¿Por qué los negás?

- Por insensibles, por vanos, por incapaces y por frustrados, aunque resulten exagerados los adjetivos. Acá los críticos se mueven con criterios absolutamente extramusicales, odio o amor a tu persona. O juzgan tu música de acuerdo a las ideas políticas del autor. Claro que, por suerte, su labor no sirve para nada. Trasciende en el mundillo musical, pero la gente los ignora. Te aclaro que hablo de los críticos y no de los periodistas en general.

- ¿Considerás que la opinión pública no toma en cuenta la crítica musical?

- No, porque le basta escuchar la radio. Es distinto con el cine o con el teatro. Ahí, puesto que hay que desplazarse y pagar una entrada, el individuo se asesora con la crítica. Pero, musicalmente, la gente escucha la radio y resuelve qué le gusta y qué no le gusta. Es una bendición para los músicos el hecho de que la gente llegue directamente a lo que hacemos y juzgue por sí misma. Los músicos que tenemos la suerte de que nos difundan por la radio no dependemos de la crítica.

- Como te imaginarás, cuando estaba preparando esta larga charla contigo, leí mucho material referido a tu obra. Me llamó la atención el hecho de que, desde hace muchos años, hay críticos que te vienen extendiendo prematuros certificados de defunción. Desde que editaste tu segundo long play, *se empezó a decir que vos ya estabas muerto.*

- Así es.

- ¿Qué efecto produce todo eso? Por lo pronto, veo que te calienta. Además, ¿te desmoraliza?

- Mirá, cuando se detecta la mala intención, cuando ves que todo se mueve en base a criterios subjetivos, la calentura es inevitable. Sin embargo, aunque te parezca mentira, esas cosas sirven. Te dan cuerda. Te dan ganas de seguir adelante. En definitiva, me hacen un favor. Creo que esos certificados de defunción, como vos decís, pueden haber sido un aliciente. Porque uno tiene cierto instinto guerrero adentro, ¿no? Por lo demás, los críticos musicales no existen. Jamás he contestado a una crítica. Mis respuestas son círculos negros de treinta centímetros de diámetro con un agujerito en el medio. Es decir, discos. Creo que es la única respuesta que se puede dar. Ya lo he dicho, además. Y, de vez en cuando, una frasecita como la de Arlt.

- De todas maneras, quien hace algo se expone a que se opine sobre su obra. Hay que aceptar eso, ¿no?

- Y lo acepto. Pero, ante todo, creo en la gente. Le tengo confianza al juicio de la gente. Esas son las críticas más valiosas y provechosas que he recibido con respecto a mi música. Alguien que me ha parado por la calle y me ha dicho un par de cositas. O al bajar de un escenario. Te largan algo que te deja la cabeza zumbando durante una semana. Decía Ibsen que las únicas críticas que sirven son aquellas que refuerzan las propias dudas que ya tiene el autor. Y a mí me ha sucedido tal cual. De repente, estoy dudando, estoy ahí. Y viene alguien y me remacha. Lo tomo como una señal sagrada.

- Bueno, ahora sí: "Pirucho".

- Salvo el estribillo, desde el punto de vista musical y de los arreglos, "Pirucho" es una canción muy sofisticada. De lo que yo llamo un pedacito de música culta del Barrio Sur.

- Es un tema que compartís con Hugo Fattoruso en la melodía y con Homero Diano en la letra.

- En realidad, la melodía la escribí yo. Pero toda la parte final, la improvisación de Hugo, fue tan extensa, tan importante, que era ridículo que no figurara como autor de la música. Esos cuatro minutos finales fueron improvisados por Hugo con sus sintetizadores, todo "toma uno", en una noche maravillosa.

- Los músicos que participan, ¿son todos de Sur y Palermo?

- Salvo Hugo que, en realidad, ya tiene carta de ciudadanía en el barrio. Los tambores son de Ansina. Son

la selección Ansina junto con el Lobo Núñez, que es de Cuareim. Y el otro que interviene es Homero Diano, Pirucho, que comparte la letra conmigo. Aunque él no se enteró de que había escrito esa letra hasta que el tema se grabó.

- *¿Cómo es eso?*

- Yo tenía la música y los estribillos de la canción. Estribillos muy concretos, pinturitas de los personajes. Consumo a bordo, entre amigos, pero con un vocabulario tal que justificaba el hecho de que estuvieran aunque la gente no los conociera. Eso estaba bien. Pero no le encontraba el ángulo a los versos, a las demás estrofas. No las podía escribir.

- *Estabas bloqueado...*

- Exacto. Porque aquello se estaba convirtiendo en algo turístico y no soporto las canciones que hablan del Barrio Sur en tono turístico. Los versos tenían que hablar del barrio sin nombrarlo. Y, además, tenían que hablar en el idioma del barrio. Porque en Sur y Palermo se habla un idioma particular. Una serie de giros, una mentalidad de conversación diferente a la de otros barrios. Entonces, me llegó una carta de Pirucho que no sabía una palabra de todo esto.

- *¿El nació en el Barrio Sur?*

- Es de Palermo. Pirucho es un personaje, un tipo muy importante en el barrio. Y, bueno, me mandó una carta que es el resto de la letra de la canción. Yo, simplemente, la versifiqué y agregué algunas frases. No se precisaba más. Porque ahí estaba todo el barrio. El idioma, la mentalidad, la forma en que camina la cabeza. A pesar de que en ningún momento se lo nombra. Será por eso que alguien dijo que esa letra no tenía sentido.

- *¿Te referís a algún crítico musical?*

- Claro. Dijeron que era un divague. Es que de eso se trataba, precisamente. En ese mismo *long play* está "Durazno y Convención" que es una canción muy neta, muy clara, sobre el barrio. Pero "Pirucho" tenía que ser un divague. Y, por suerte, a mi entender, es eso, un concreto divague, una parábola construida en base a frases inconexas. Pega con la música.

Más allá de eruditas disquisiciones en torno a formas musicales netamente tradicionales, el candombe es capaz de expresar a los montevideanos por encima de su color. Desde "Pirucho", los negros y los "negros blancos", al decir de Hugo Fattoruso, nos están "hablando del Uruguay".

De izquierda a derecha: Gustavo, Palo Bombo, Hurón y el Lobo durante la grabación de "Pirucho". Montevideo, 1984. (Foto: Mario Marotta.)

Luces en el Calabró

A través de "Adiós juventud" y de "Pirucho", hemos abordado el tema de la murga y del candombe, los dos componentes de neta raíz montevideana que integran la columna vertebral que sirve de sustento a la música de Jaime. Existe en ella una tercera vertiente, el *rock and roll*, que él define como la "banda de sonido de nuestra civilización". Pero, antes de entrar de lleno en el tema, charlamos de "Luces en el Calabró", una canción de la que Jaime dice:

- Es un "rocanrolito", un "twistecito", una musiquita que a mí me gusta mucho porque tiene una cierta magia. Y, al igual que "Cometa de la farola", por su aire liviano y optimista y por el tipo de armonía que emplea, es lo que yo llamo una canción para niños.

- *Contame un poco de dónde salió esa flaca alucinante.*

- Es un ser real que conocí en circunstancias bastante increíbles.

- *Aunque no tengo mucho estaño, conozco varios boliches montevideanos. Pero ninguno que se llame "Calabró".*

- En realidad, todo el episodio ocurrió en el bar Collaro, de Rivera y Pereira. Por un error de mi memoria, cuando escribí esa letra en Amsterdam, el Collaro se convirtió en Calabró. Hay buenos boliches por esa zona. El Capi, el Expreso Rivera... Pero, bueno, no importa. Esto ocurrió en el Collaro que ahora cerró.

- *Parecería que también hay buenas flacas por la zona...*

- Cómo no. Una noche, ya tarde, estaba en una mesa de ese bar esperando a alguien. Y entró una piba de vaqueros muy ajustados, bien flaca, de botas, con el pelo bien largo y lacio y una cara muy bonita. De campera negra, taconeando fuerte y con un aire medio masculino. Como llevándose el mundo por delante.

- *Medio de peseta...*

- Ahí va. Medio camorrera, aunque ella era bien femenina. Compró un par de cervezas para llevar, sacó un

Era una flaca diquera
De ésas que llegan al bar
Abriéndose la campera
Desanudándose el chal.

Era una flaca tuquera
De las que toman coñac
De las que no usan cartera
De las que piensan de más.

Luces en los ventanales
Luces en el pantalón
Luces enredando el vaso
Luces en el Calabró.

De las de pelo bien largo
De las que siempre andan mal
De las que guardan cigarros
En el bolsillo de atrás.

Tan triste como un murguero
Tan fina como un laúd
De las que muestran el juego
De las que ganan al pool.

Luces en los ojos rojos
Luces en el corazón
Luces cayendo a pedazos
Luces tu primer pasón.

cigarrillo del bolsillo de atrás y le pidió fuego al cajero. Todo eso con un gran encanto. Yo quedé completamente apasionado por esa mujer. Pero resulta que afuera había un tipo esperándola con la moto encendida. Y quedé haciendo mesa, impresionado por aquella visión extraña. Pero lo inconcebible es que, al mes siguiente, quedé en encontrarme con la misma persona en el mismo lugar y a la misma hora...

- *No me digas que volvió la flaca...*

- Volvió la flaca. En la misma onda, vestida igual y compró unas pizzas. Quedé boquiabierto. Casi me levanto a decirle que quería saber cómo se llamaba, que me la quería cargar, yo qué sé... Pero el tipo la estaba esperando de nuevo. Entonces, resolví que lo mejor era escribir esta canción. Por supuesto que no supo nunca que la canción es para ella. No la vi más. No sé quién es.

- *Tendrías que volver por el bar.*

- Cerró. El boliche está tapiado. ¿Te das cuenta? Lo más probable es que nunca vuelva a ver a la flaca tuquera. Pero le dediqué la que, a mi entender, modestamente, es una de las mejores letras que he escrito. Porque es muy difícil la rima en tan breves sílabas como las que tiene la canción.

- *Y lográs un retrato tan auténtico que a mí me parece ver a la flaca desanudándose el chal o jugando al pool.*

- Además la canción tiene una vuelta de tuerca. Porque primero describe al personaje y luego cuenta la noche de su primer pasón.

- *¿Qué es eso del primer "pasón"?*

- Es una palabra del argot caribeño que significa una sobredosis de alcohol o de lo que fuere. Cuando la persona se descompone, se siente mal, se desmaya. El tipo de cosas que le puede pasar a alguien que se tomó un litro de whisky, por ejemplo. Por eso sus ojos, al iluminarse, están rojos y siente que el corazón le late de una manera especial. Es el primer pasón de esa mujer.

- *¿Por qué se te ocurrió poner a la pobre flaca en una situación tan desagradable?*

- Fue un capricho. Además la palabra "pasón" me gusta mucho. En cuanto al ritmo de la canción, es un *twist* con un arreglo medio electrónico. Y la grabamos entre tres: Estela toca las teclas, Etchenique la batería y yo la guitarra y el bajo.

En varias oportunidades, Jaime ha tenido que explicarme pacientemente a qué se refiere cuando habla de *rock and roll* en "Durazno y Convención" o de influencia *beatle* en "Adiós juventud", por ejemplo. Obviamente, en "Luces en el calabró" no hay nada que explicar. Pero a Jaime le importa subrayar la presencia del *rock* en toda su música:

- Yo insisto en que mi música es *rock and roll* uruguayo. "Cometa de la farola" es *rock and roll*. "Durazno y Convención" es *rock and roll*. A pesar de que estén basadas en ritmo de murga y de candombe respectivamente. Porque cada época tiene su banda de sonido y, en estos tiempos en que hay computadoras y viajes a la luna, el *rock and roll* es la banda de sonido de nuestra civilización.

- *¿En cualquier lugar del mundo?*

- En cualquier gran ciudad. Aunque se diga lo contrario, el *rock and roll* es universal, infinito. Es un abanico que no terminás de abrir nunca. El *rock* pega por igual en Hong Kong, en Buenos Aires, en Amsterdam... Escuchame, en Moscú hay grupos de *rock and roll*. Te quiero decir: el *rock*, como mentalidad, se respira en cualquier avenida de cualquier gran ciudad. Una milonga campera no se adapta a la avenida 18 de Julio. En cambio, el sonido de "Buenos Aires, hora 0" de Astor Piazzolla, sí. O el sonido de un buen tema de *rock and roll*. Sobre todo, si es un tema de *rock* uruguayo. Pero uruguayo de verdad.

- *Es decir, ese* rock and roll *universal cada uno lo adapta y lo traduce a su propio idioma.*

- Bueno, por supuesto. Cuando te hablo de *rock and roll* te estoy hablando de una mentalidad. No se trata de copiar lo que hacen los ingleses o los americanos porque eso no va a sonar real. El *rock* tiene sus raíces allá y es muy difícil que un músico uruguayo pueda manejar ese lenguaje porque no es el suyo. Lo que sí puede es hacer música uruguaya con mentalidad de *rock*.

- *Esto me recuerda lo que me decías antes sobre las posibilidades reales de que un uruguayo toque la quena.*

- Bueno, eso es peor todavía, ¿no? Porque los indios están aún más lejos de nosotros que los ingleses. Su cultura nos es aún más extraña porque somos más europeos que indígenas. De todas formas, son muy, muy remotas las posibilidades de que un músico uruguayo pueda hacer buen *rock and roll*, al nivel de los músicos originales del *rock*.

- *Como te imaginarás, voy a preguntarte qué opinás sobre los grupos actuales de* rock *uruguayo.*

- ¿Sabés qué pasa? Cuando yo era joven, me escuché todo el *rock* habido y por haber. Durante años, toqué en grupos

de *rock*, cantando en inglés y tratando de imitar exactamente a los grupos originales. Por otro lado, considero que la escuela de *rock and roll*, como música, es fundamental, es muy importante. Entonces, decirles: ¡muchachos!, cómo van a hacer *rock and roll*!... Me da no sé que, viste? Además, si ellos tienen ganas de hacerlo... No hay nada más sincero y auténtico que hacer lo que uno tiene ganas de hacer. Ahora, la cosa cambia si se analiza desde el punto de vista estético, como propuesta artística seria.

- *¿Cuál es tu opinión en ese aspecto?*

- Qué querés que te diga. La música que hacen no me gusta. Y mirá que no tengo ningún prejuicio en contra de que un músico uruguayo toque *jazz*, *rock* o música clásica. Si sabe, me parece notable que haga Mozart o que dirija la sinfónica de no sé dónde haciendo autores alemanes del siglo XVII. Y si hay tipos que, milagrosamente, por más que sean uruguayos, pueden tocar buen *rock and roll*, como lo tocan los ingleses o los americanos, me parece fenómeno. Pero, como te decía antes, las posibilidades de que eso suceda son muy remotas, casi nulas.

- *¿Ninguno de estos grupos fusionan el* rock *con música uruguaya?*

- Algo de eso hacen Los Terapeutas. Pero, en general, la onda es fotocopiar estéticamente los modelos que vienen de afuera. Y, para peor, parece que son de esas fotocopias que te hacen por la calle Tristán Narvaja y que salen tres pesos. Fotocopia de fotocopia. Entonces, cualquier grabación de un grupo uruguayo de *rock and roll* no da ni como para comparar con esos grupos que tocan por la comida y por la cerveza en las calles de Europa. Grupos ingleses que andan sin un mango y te los encontrás en cualquier cueva infame tocando por el morfe de la noche, suenan aproximadamente cien veces mejor que los grupos consagrados de acá.

- *En cuanto a las letras de los temas, creo que hay un enfoque interesante, original.*

- Sí, efectivamente, las temáticas son nuevas para el Uruguay. Sin embargo, el circuito mental, el ángulo en que se le entra al tema, también está basado en modas que vienen de afuera. Más allá de eso, comparto el aspecto contestatario de las letras y lo que en ellas se dice. Mirá que tengo claro que la mayoría de los botijas que integran estos grupos son tipos muy inteligentes. Lo que pasa es que una cosa es ser inteligente y otra cosa es un determinado producto artístico. La calidad de ese producto tiene mucho que ver con el hecho de que tu lenguaje esté impregnado del "humus de su tierra natal", como lo llamaba Lovecraft.

- *En una entrevista aparecida hace unos meses en la prensa, vos decías, precisamente, que no hay nada más universal que aquello que tiene su propio idioma, el idioma de su lugar.*

- Todos tenemos un acento natal. Por más que yo me ponga a aprender inglés, todo el mundo se aviva de que no nací en Inglaterra. Y con la música es lo mismo. No se trata de que hay que hacer murga o candombe porque sí, porque somos uruguayos y chau. Se trata de que ahí el músico está hablando en su idioma y eso le da una posibilidad de expresión mucho más rica. El hecho de que, cuando el tipo agarre el instrumento, hable en el mismo idioma, con el mismo acento que tiene su charla cuando conversa fuera de la música.

Mientras escucho a Jaime, pienso en 18 de Julio, un sábado a la una de la mañana, y constato que "Luces en el Calabró" sería una buena banda de sonido para ese paisaje.

Hermano, te estoy hablando

Por varias y buenas razones, "Hermano, te estoy hablando" es una especie de compendio de esos recursos inesperados que Jaime gusta incluir en sus canciones. El más sugestivo es, sin duda, la voz de Solé relatando el gol de Nacional en Lima frente a Estudiantes de La Plata. Pero incluso antes, desde el arranque mismo del tema, las voces de los músicos ajustando los detalles previos a la grabación, contribuyen a crear la atmósfera muy especial que rodea a la canción. Según Jaime, este lenguaje expresivo, que naturalmente forma parte de la música de la canción, es característico de toda una corriente de músicos uruguayos:

- Esto de charlar, toser, silbar, incluso bostezar, como lo hago en la canción "Chalaloco", parte, una vez más, de la escuela "beatle", tomada y desarrollada por los Fattoruso. Cuando graba la base instrumental de un tema, Hugo llega al colmo de hacerse poner un micrófono porque, de repente, le da por decir cosas mientras toca el piano. Y eso es parte de la música. En un tema del Opa, hay un famoso "señora". Y me acuerdo que, cuando tocaron en el Plaza, en cierto momento, Hugo entró a decir "tía, tía, tía" y no paraba de decir "tía" mientras tocaba.

- ¿Eso es espontáneo?

- Completamente espontáneo. Si no, no sirve. Y las grabaciones de toda esta corriente de músicos uruguayos deben ser las más charlatanas del mundo. Porque se trata de un lenguaje expresivo que emplearon los Beatles y que sólo fue retomado acá. Rada también habla mucho. Dice "vamo arriba, muchachos" o "mama". Cosas como ésas. En "Luces en el calabró", se escucha "era una flaca, era una flaca" antes de arrancar la canción. Era yo probando la voz para entrar cantando afinado.

- Dando el tono...

- Ahí va. Y se dejó. Porque las cintas se limpian para que no haya ruidos. Pero, cuando el azar determina que una cosa de ésas tenga su encanto musical, la conservo con un celo absoluto. Como te decía antes, forma parte de la música, ¿no?

El cronista: *Las cenizas al viento*
Se pierden sobre el mar picado
Frente a la misma rambla
Donde le tocó crecer
Los amigos que fueron
Esperan el final callados
A que los últimos restos
Se borren del atardecer
Tiempo atrás se juntaron
Los músicos por la tonada
Y hoy nadie duda de nadie
Ni nadie canta igual que ayer
Que cada uno entienda
Cómo aguantarse la tacada
Solo en la cama de un cuarto
O en brazos de alguna mujer.

El muerto: *Hermano, te estoy hablando*
Quizás me puedas oír
Aquí no hay ningún misterio
No quieras llegar al fin
Tú diles que los recuerdo
Que lo que quedó detrás
Me voy sin averiguarlo
Sus versos me lo dirán.

La comparsa: *Si vienen a preguntarte*
Nos fuimos a caminar.

En su avasallante necesidad de comunicar cosas, Jaime nutre con más y más detalles el universo que uno presiente detrás de sus canciones. Y son tantos los elementos que lo componen que, sin su ayuda, es imposible descubrirlos todos. Me sorprende, por ejemplo, cuando me dice:

- "Hermano, te estoy hablando" incluye al final un detalle curioso que casi nadie percibe: una sinopsis de "Pirucho".

- ¿Cómo es eso?

- Grito "sinopsis" y se oye el estribillo "Pirucho, Pirucho no puede más" que era lo único que había compuesto del tema hasta ese momento. Como en el cine. Me encantó la idea de incluir la sinopsis de una canción que iba a grabar en el próximo *long play*. Luego, "Pirucho" le devuelve el saludo en una voz que dice: "Hermano", antes de la aparición de la melodía de "Hermano de estoy hablando".

- Te confieso que lo de "sinopsis", para mí, es una novedad. Contame ahora cómo surgió la idea de incluir a Solé en la canción.

- Yo quería un arranque especial para ese tema. Que los pedazos se fueran juntando y, de repente, se armara la pelota y arrancara la canción. Y había veinte segundos que quería aprovechar para que esa especie de guiso se siguiera cocinando con algunos ingredientes más. Entonces, como el cronista iba a transmitir tipo radio, con ese toque de transmisión futbolera, pensé en Solé y dije: claro, esa música de la voz de Solé. El asunto era conseguir una grabación de Solé adaptable a los veinte segundos.

- No me dirás que fue por eso que elegiste un gol de Nacional. Supongo que Solé habrá relatado goles de Peñarol en veinte segundos.

- Pero, que querés. El coproductor del disco era Luis, el hijo de Miguel Restuccia. Y se apareció con un toco de discos de diferentes cosas de Solé. Eso sí, eran todos goles de Nacional. Y precisamente, el gol contra Estudiantes coincidía exactamente con el espacio que teníamos.

- Sentada mi protesta de peñarolense, hablame de esa letra que es bastante hermética.

- El detonante de la canción fue la muerte de Botánico.

- Tu amigo chileno de París, ¿verdad?

- Ahí va. Casualmente, había venido a Montevideo y, en un mes, se murió de cáncer. Supe de su muerte por una carta de mi madre. Estaba escuchando el *long play* "Mateo solo bien se lame" cuando abrí la carta. "Uh, qué macana, uh, que te vayas..." Nunca más pude escuchar esa canción, y, sin embargo, la cantamos siempre con Repique. Entonces, cuando escribí el tema, estaba pensando en el Botánico pero, en realidad, lo que relata el cronista es mi funeral.

- ¿Tu funeral?

- Claro. Así va a ser mi funeral. Porque yo tengo firmada hace años mi orden de cremación y mi familia tiene instrucciones de esparcir mis cenizas al viento en el mar. Ahí en la Rambla, al lado del Gas.

- ¿Te angustia la idea de la muerte?

- Sí, sí. No estoy en paz con la muerte. Obviamente, tampoco con la vida. Pero pienso constantemente en la muerte. Hubo una época en que pensé menos en ella y me sorprendió. Fue en los años 84, 85, cuando recién volví de Holanda. Allá estaba todo el tiempo con eso metido en la cabeza. Pero llegué acá y tenía tanto laburo, tanta cosa para hacer, que pensaba muy poco en ella. Sólo cuando podía, le dedicaba algún ratito libre. Luego la cosa se normalizó y estoy en la misma de antes. Y cada vez peor. Yo no tengo miedo de morirme. Tengo miedo de desaparecer.

- ¿Qué diferencia hay entre "morir" y "desaparecer"?

- Morir implica, de alguna manera, algo vital. Desaparecer es terrible porque trasciende el hecho físico de morir. Desaparecer es no tener ni siquiera conciencia de que uno murió.

- ¿Tenés una fe religiosa que te permita creer que morir no implica desaparecer?

- No. Cada día lamento más no tener una fe religiosa que me ayude a sobrellevar la vida y a no desesperarme ante la perspectiva de desaparecer. Pero no la tengo. Sin embargo, llevo una crucecita colgada en el cuello. Bien chiquitita para que nadie la vea. Pero no le doy ninguna interpretación divina a la cruz. Tomo a Cristo como ejemplo de hombre.

- Sabés que me quedé pensando en esa necesidad tuya de recrear tu propio velorio...

- No, no mi velorio. Mi funeral. Detesto los velorios. Cuando muera, no quiero que me vea nadie. Que mi cadáver se quede en la morgue o en algún lugar. Ahora, los amigos se juntan cuando uno se muere, ¿no? Bueno, que lo hagan en mi casa y que haya mucho vino. Si tienen que ponerse tristes, que se pongan. Pero que se dejen de joder y no lloren. Y que haya mucho vino. Y que estén en la Rambla cuando esparzan las cenizas al viento. Mi padre quiso que sus cenizas estuvieran al lado de las de mi

abuelo. Están juntos en el Cementerio del Norte. Pero yo quiero terminar en el mar, ahí, al lado del Gas... Ahora, ¿vamos a seguir hablando de estos temas, así, tan alegres?

- *No. Lo que pasa es que "Hermano, te estoy hablando" no es una canción muy alegre.*

- Bueno, vamos a hablar de la canción. Estábamos en la voz del cronista que tiene ese color especial, de micrófono, casi como de transmisión de fútbol, unida con el anterior relato de Solé. Luego, cuando habla el difunto, el sonido cambia completamente. El les habla desde la muerte, la nada en que se ha sumido. Lo único que les pide es que sigan cantando. Todo lo que quedó por decir, los proyectos, todo, "sus versos me lo dirán".

- *Se supone que es el Botánico el que está hablando, ¿verdad?*

- Bueno, sí. Estas ocho líneas tienen para mí un sentido muy especial. Fueron las únicas dos estrofas que escribí en vida bajo la influencia del ácido lisérgico, hace unos años ya. Escritas de un saque, así, sin correcciones. Pero el que las escribió fue el Botánico. El le estaba escribiendo a Jaime y yo era el Botánico. Por eso, esta canción tiene un peso muy especial para mí, esas líneas son suyas. ¿Entendés?

- *Trato de entender. ¿La comparsa participa del funeral?*

- Claro. Es la comparsa que va a tocar el tambor al funeral. Vienen de lejos y se van acercando. Y van cantando una de esas frases caprichosas típicas del barrio. Como "Allá en el convento me siento bien". O "Seguí que te están vichando". El Lobo Núñez tiene un catálogo de ese tipo de frases que han quedado.

- *Que no quieren decir nada...*

- Pero que tienen su poesía. Y ese coro viene cantando: "Si vienen a preguntarte, nos fuimos a caminar". Chau. Y se van tocando. Para mí, esas líneas son un poema. Con eso alcanza. No se precisa más. Y, en el final del tema, le respondo al Botánico con mis frases.

- *Por eso incluiste la sinopsis de "Pirucho".*

- El muerto había dicho: "Sus versos me lo dirán". Entonces, en la misma rueda armónica suena "Aquello" y suena "Retirada". Y luego aparece la melodía y el estribillo de "Pirucho". Le estoy respondiendo al Botánico con mis propias frases musicales. Mis versos. Hasta que el tema se destruye en un apagar caprichoso de pistas. Las apagamos a manotazo limpio, a botonazos. Diera lo que diera.

- *Siempre nos detenemos fundamentalmente en las letras de las canciones. ¿Qué te parece si hablamos de este tema desde el punto de vista estrictamente musical?*

- Yo, encantado. Si a vos te parece que los lectores no se aburren... El tema está basado sobre un ritmo de candombe que no se corta nunca. Es como una llamada, pero hecha en congas por el Boca Ferreira. Sin embargo, la canción desplaza su compás, introduciendo compases de dos por cuatro en algunos momentos y deja dado vuelta el candombe para la melodía. Después se vuelve a enderezar, pero se juega mucho con la inversión del candombe, con el tiempo rengo en el dos o en el cuatro del compás de cuatro. Sin embargo, abajo, la llamada ni se mueve. Ni se da cuenta de lo que está pasando encima. La orquesta va para adelante, se endereza, se cruza. Pero los tambores ni se enteran, siguen derecho... Ahora, ¿vos entendés?

- *No, para nada. Sólo entiendo que hay una cantidad impresionante de cosas atrás de lo que uno escucha.*

- Bueno, en realidad, hay unas cuantas más...

- *Pero creo que va a ser mejor pasar a otro tema.*

Uruguayos, uruguayos, dónde fueron a parar

Se nos viene / Fin de año
Festejamos / Navidad
Los ensayos / Se complican
Preparando / Carnaval.

Ya está cerca / Fin de año
En Holanda / En Canadá
Los muchachos / Congelados
Recordando / Carnaval.

Uruguayos / Uruguayos
Dónde fueron / A parar
Por los barrios / Más remotos
De Colombes / O Amsterdam.

Antes éramos campeones / Les íbamos a ganar
Hoy somos los sinvergüenzas / Que caen a picotear
Trabajador inmigrante / Es la nueva profesión
Al que agarran sin papeles / Lo fletan en un avión.

Uruguayos / Uruguayos ...

Ayer recibí una carta / Directa de Nueva York
De mi amigo el Horacio / Trabaja de soldador
Ahora tiene colachata / Alfombra y calefacción
Parece cosa de locos / Le va cada vez peor.

Extraña la gente nuestra / Que te hable sin despreciar
Extraña el aire del puerto / Cuando anuncia el temporal
Y sin embargo recuerda / Las cosas por la mitad
Se olvida las que pasaba / Antes de irse para allá.

Uruguayos / Uruguayos...

Volver no tiene sentido / Tampoco vivir allí
El que se fue no es tan vivo / El que se fue no es tan gil
Por eso si alguien se borra / Qué le podemos decir
No te olvides de nosotros / Y que seas muy feliz.

Uruguayos / Uruguayos
Dónde fueron / A parar
Por los barrios / Más remotos
De Colombes / O Amsterdam.

(Letra de "Los Olímpicos")

Entre los mitos y realidades que sirven de sustento a la proverbial y desprestigiada nostalgia montevideana, los Olímpicos del 24 y del 28 constituyen una vieja y querida leyenda de la que difícilmente esté dispuesto a renegar ningún uruguayo. Curiosamente, ha sido Jaime uno de los pocos compatriotas, quizás el único, que se ha atrevido a desafiar el intocable recuerdo de aquellos triunfos deportivos elevados, en nuestro desarbolado santoral, a la categoría de hazañas nacionales. Digo curiosamente porque, detrás de muchas de sus canciones, se respira una innegable fascinación por el pasado que ha dado pie para que muchos definan a Jaime como un nostálgico, con la carga peyorativa que el adjetivo conlleva.

Lo cierto es que "Los Olímpicos", al tiempo que nos enfrenta con la dramática realidad de la emigración, es un golpe bajo que apunta al centro mismo de nuestra mitología más entrañable. Y lo hace con tal precisión que se convierte en un tema subversivo, como lo demuestran las palabras de Jaime:

- Los milicos se dieron cuenta de eso. En el pavoroso concierto del año 81 en el Palacio Peñarol, con todos aquellos problemas de sonido, que fueron de terror, me

prohibieron cantar "Los Olímpicos". Sin embargo, dentro de la izquierda, tuve unos cuantos problemas con esa canción.

- ¿Por qué?

- Porque los exiliados políticos creyeron que el tema estaba dedicado a ellos y les pareció escandaloso que se dijera que volver no tenía sentido, siendo que todos querían volver. No entendieron que la canción era para los exiliados económicos que viven una realidad que me parece a la larga, más angustiante. Para ellos sí volver no tiene sentido, más allá de que se haya terminado la dictadura.

- El drama del desarraigo...

- Y vivido, no como un hecho circunstancial derivado de una determinada coyuntura política, sino como algo definitivo. La canción es una especie de alarma desesperada en nombre de miles y miles de uruguayos que en este momento son parias. Fijate que escribí este cuplé de actualidad, con su estribillo y su copla, en el año 79 y, casi diez años después, sigue siendo actual. Desgraciadamente, tengo la sensación de que mantendrá su actualidad por muchos años.

- Es muy duro constatar esa realidad confrontada, precisamente, con lo que Amsterdam y Colombes evocan en nuestra memoria.

- En el año 24, los futbolistas uruguayos introdujeron el país "a patadas en la geografía", como decían los franceses. Y, cincuenta años después, la canción fue escrita exactamente desde Amsterdam y Colombes. En Francia, ensayábamos al lado del estadio, en Colombes, suburbio de París, en casa de Osvaldo Caló, pianista argentino, extecladista de la orquesta de Astor Piazzolla. Y, en Amsterdam, mi casa quedaba a cinco cuadras del estadio olímpico. Y las estábamos pasando negras. Otra que triunfar... Más que vivir, sobrevivíamos. Las comparaciones eran inevitables.

- Supongo que los habitantes de Amsterdam ni se imaginan con qué frecuencia los uruguayos evocamos su estadio.

- Por supuesto. No tienen la menor idea de nada. Cuando estuvo aquí hace unos meses, Yamandú se quedó encantado cuando vio que una tribuna del Centenario lleva el nombre de la ciudad en que él nació. Sin embargo, fijate qué curioso. Me acuerdo que un día en Popayán... ¿Ubicás Popayán? Es una bellísima ciudad colombiana, toda blanca, de estilo colonial. Un día, entré en un café que era como el Sorocabana y me puse a conversar con un señor,

Foto inédita de la serie del álbum Mediocampo, *al pie de la torre de Los Olímpicos. Estadio Centenario, Montevideo, 1984. (Foto: Mario Marotta.)*

veterano él. Y me estuvo hablando como quince minutos del gol de Ghiggia en Maracaná.

- Sin duda, otra hazaña nacional. Pero ahora decime, ¿qué hay de cierto en eso de que vos sos un nostálgico? En algunas canciones tuyas, el pasado aparece rodeado de una magia innegable.

- El tiempo tiene una magia innegable.

- ¿Te atrae esa atmósfera especial que adquieren las cosas que se terminaron?

- Mirá, en mi música el pasado es una presencia. Y si esas canciones salieron de acá adentro, tengo que reconocer que el pasado ejerce sobre mí una atracción especial. Quizás por la vida que he llevado... Porque la vida talla a una persona como a una escultura. Le va creando aristas o curvas. Pero yo no soy un nostálgico ni creo que todo tiempo pasado fue mejor. Añoro cierta calidad de vida, cierta belleza que se ha perdido en una serie de cosas. Pero no vivo mirando hacia el pasado. Se ha dicho que "Brindis por Pierrot" habla del pasado y no es así.

- "Brindis por Pierrot" evoca el pasado pero habla del presente.

- Claro. Se trata de alguien que, desesperadamente, desde el mostrador, manda señales para hacerse entender. Pero está hablando del presente. "Esta noche no tengo ni tumba. Sin embargo, el que canta soy yo." Esa noche, él está cantando, aunque no tenga ni dónde caerse muerto. Entonces, creo que cuando se habla de la nostalgia montevideana y se pretende imputarle tantos males, se están confundiendo cosas.

- Hoy parecería que evocar ciertos aspectos de nuestro pasado, como no sea para estigmatizarlos, se ha convertido en una especie de herejía.

- Ahora, yo me pregunto dónde vamos a encontrar los uruguayos la identidad que tanto buscamos si no es rastreando nuestras raíces en el pasado, asumiéndolas y defendiéndolas.

- ¿Cómo resumirías los elementos que componen esa identidad?

- Para mí, una identidad es una forma de ver el universo. Y los uruguayos tenemos nuestra forma de verlo. Lo que nos hace falta es determinarla, sentar ciertas bases. Conformamos una pequeña comunidad, un pequeño país, con todas las limitaciones económicas que ello implica...

- La eterna interrogante en torno a nuestra viabilidad...

- Más allá de esa polémica, lo cierto es que existimos. Entonces, consolidemos lo que somos. No nos queda otra. Si no, nos vamos a la B, a la C y desaparecemos del mapa. Es el famoso problema de las provincias francesas, arrasadas por el centralismo parisino. Y la gran resurrección de los bretones con su música, con Alain Stivel y toda esa gente, en los años 70, cantando en bretón. O los catalanes en España. Precisamente porque, como decía Octavio Paz, son visiones del mundo. Y el Uruguay, como pequeño país, tiene que defender su porción de cultura y su visión del universo. Entonces, en mis canciones, no se trata de mirar hacia atrás para recrear el mito de la "Suiza de América", sino como forma de decir: hoy somos así, pero nuestro pasado es éste y nuestras raíces son éstas.

Accesible a todos y hondamente sentida, la música popular obra como factor esencial para que una comunidad se reconozca a sí misma. Está llamada, pues, a desempeñar un relevante papel en ese proceso de consolidación de una identidad nuestra. Le pregunto a Jaime desde cuándo puede hablarse, a su entender, de una música popular netamente uruguaya y dice:

- Naturalmente, se trata de un larguísimo proceso cuyos orígenes podrían rastrearse en la colonia. Pero creo que la década de los 60 es fundamental en cuanto al comienzo de la consolidación de una identidad musical uruguaya. Si en los años 50 un uruguayo hubiera querido tener un disco, una grabación realmente representativa de nuestra música, pues, no la había. Había importantes tangos escritos por uruguayos pero, en realidad, el tango siempre fue absorbido por la metrópoli, por Buenos Aires.

- De todas maneras, el tango es música nuestra.

- Por supuesto. Es tan uruguayo como argentino. Es algo que se respira en el aire, ¿no? En Montevideo hay mucho tango. Pero, evidentemente, el tango se hace en la Argentina, no se hace acá. Y lo poco que se hace acá, va a dar allá.

- ¿Y el candombe, la murga, la milonga campera? Son formas musicales que están presentes en el país desde mucho tiempo atrás.

- Sí, pero estaban desorganizadas, digamos. No habían adquirido un cuerpo coherente como para que viniera un extranjero, por ejemplo, y pudiera llevarse una colección de discos de música realmente uruguaya. En cambio, a partir de los años 60, una serie de músicos, en diferentes campos, tanto en lo referente a la música campera como a la música ciudadana, comenzaron a consolidar nuestra identidad musical. Y, a esta altura, a mediados de los

años 80, creo que ese proceso se ha afirmado y nuestra música está en vías ciertas de pesar con un estilo propio, como una voz más dentro del continente.

- Yo tengo la sensación, y esto que voy a decirte no pasa de ser una hipótesis, de que, por un efecto de rebote que en ocasiones se da, la dictadura estimuló eso. En su rechazo del modelo que pretendía imponerse, el pueblo uruguayo reivindicó su identidad y eso alentó a los artistas en su búsqueda. Aunque parezca contradictorio, creo que el exilio también contribuyó a eso.

- Bueno, siempre hay factores circunstanciales que inciden en estos procesos. Es probable que experiencias como la dictadura y la emigración, la emigración aún más que la dictadura, estimularan la necesidad de la gente por encontrar sus raíces. Sin embargo, creo que lo fundamental no está ahí. Lo fundamental es un proceso que se venía dando de antes y en el cual muchos músicos se devanaron los sesos y los oídos tratando de pintar, con sus colores y con sus ingredientes propios, nuestra vida y nuestra concepción del mundo.

- Cuando hablamos de identidad musical uruguaya, ¿podemos referirnos a ese fenómeno a nivel nacional o es preciso distinguir lo que es Montevideo del resto del país?

- Son dos realidades muy distintas. Difícilmente, una misma música pueda expresar a ambas. Pero, en Montevideo, escuchamos a Los Olimareños y sentimos como nuestra esa música campera. Y ocurre lo mismo con la música ciudadana en el interior. Con Repique, por ejemplo, vamos mucho al interior y nuestra música, obviamente montevideana, camina fenómeno.

- Es curioso, además, que las primeras murgas-canción, a las que vos dabas tanta importancia en cuanto a la consolidación del género, hayan sido compuestas, precisamente, por músicos del interior.

- Ahí va. El fenómeno de la murga es realmente significativo. En Paysandú, una ciudad con casi setenta mil habitantes, hay trece murgas.

No menos significativo es el episodio que les tocó vivir al Canario Luna y a Jaime en otra ciudad del interior. Ante la interpretación de "Brindis por Pierrot", el público de Colonia Suiza prorrumpió en un espontáneo "¡Uruguay! ¡Uruguay! ¡Uruguay!". Sin duda, se trata de algo más que una anécdota, porque lo que había detrás de ese grito era la intuición de nuestra esquiva identidad cultural.

Bastará con su acento

Una sombra junto al medio tanque / Sin un mango en el bolso
Con el buzo en los hombros / Bien peinado pa' atrás.
Estudiando el ensayo / Apurando las brasas
Codiciando callado / La pintura y el disfraz.

Relojeando a las pibas / De una noche de enero
Calibrando las copas / De los del mostrador
El futuro murguista / Garronea un cigarro
Mientras tanto le aclaran / No salís si sos menor.

Les hablará de su infancia / Cuando llegue el momento
Sin decirlo en palabras / Sin nombrar al dolor
Bastará con su acento / En la noche estrellada
En la cuerda de primos / Con un pueblo alrededor.

De dónde vienen / De dónde salen
Los herederos de / La tradición
Escuchen otra voz / De quién será / La murga vive
Nadie la enseña en ningún lugar
Los botijas se la saben / Y después quieren cantar.

Hay tradiciones / Que están más muertas
Que un faraón / ¿Quién baila el Pericón?
¿Quién pide que le den / La comunión? / Hay otras vivas
En las esquinas de la ciudad
Los botijas las aprenden / Aunque los quieran parar.

Iluminando el pasado / Desafiando al futuro
Denunciando el presente / Con un simple ritual
Los futuros murguistas / Van a ver cada noche
A la murga ensayando / El futuro Carnaval.

(Letra de "Los futuros murguistas")

La letra de "Los futuros murguistas" me parece una de las más importantes de Jaime. Algo así como una declaración de principios donde dice una serie de cosas que siente mucho y que definen su forma de asumir un compromiso a través de su música. Cuando le comento esto, Jaime dice:

- Me alegro que lo sientas así. Porque "Los futuros murguistas" es una canción que siempre quedó en un segundo plano. Claro, es una presentación. Entonces, no tiene la emoción, la bohemia de una retirada. Pero es cierto. Esa letra contiene una serie de definiciones relacionadas con mi concepción de la música a nivel ideológico, digamos.

- Dijiste antes que el tema nació en los ensayos de Falta y Resto en Fénix.

- Bueno, el clima de aquellos ensayos previos al Carnaval del año 83 fue un poco el que detonó la canción. Me impresionó el entusiasmo y la seriedad con que los botijas del barrio se aguantaban noche a noche el ensayo que a mí mismo me pudría. Escuchame, eran tres horas... Y los botijas todo el tiempo ahí, cantando bajito al lado de la murga. Y se sabían todas las letras. Los otros, borrachines irreductibles, no se las sabían y los nenes sí, ¿entendés? y los más grandecitos que ya se entran a frotar, como quien dice, contra la murga. Tratan de salir de utileros, de empezar a cantar. Mientras están descansando, uno que agarra el redoblante y se pone a tocar y ya se ve que tiene condiciones... Es como un semillero espontáneo. Y la letra de "Los futuros murguistas" es eso. Una pintura de un ensayo de la Falta en el fondo, detrás de la cantina de Fénix. Por eso la canción está dedicada a Capurro, a Fénix y a Falta y Resto. Pero, en realidad, el tema lo escribí en Holanda.

- Claro, porque en el 1983 volvés a Amsterdam.

- Sí. La letra la escribí en el restorán donde trabajaba preparando ensaladas. Cuando no tenía nada que hacer, me sentaba en una mesa e iba puliendo la canción. Y la música la hice caminando, dando vueltas por el Vondelpark de Amsterdam. Está basada en la música de los niños cantores de la lotería.

- ¿Cómo...?

- Claro. Pensá en la entonación con que cantan el número y el premio y vas a ver que es lo mismo: "Una sombra junto al medio tanque, sin un mango en el bolso", y "trece mil quinientos cincuenta con dos millones de pesos". Después cambia la armonía y la melodía, pero proviene de allí.

- Nunca me hubiera imaginado...

- No te preocupes. Hasta el Hugo Fattoruso se sorprendió con eso. Y mirá que él siempre se da cuenta de todo. Te juro que me emocioné cuando me dijo que no lo había descubierto... Y otra cosa que me gusta mucho de esa canción es cómo cantó el Todesca ese comienzo. Nunca fue solista y, cuando supo que iba a cantar, quedó como loco. Me decía: "Pero, ¿vos estás seguro, Jaimito?". Y, realmente, quedó bárbaro,¿ no ?

- Bárbaro. A mí me gusta mucho Todesca. El cuplé de "La Otra Cara de la Luna", para mí, fue lo mejor del Carnaval 84. Y mirá que había para elegir. Pero, bueno, volvamos a tu "declaración de principios" y a ese montón de cosas que largás en la letra de "Los futuros murguistas".

- Bueno, hay tantas cosas... Por ejemplo, yo reivindico ahí lo que entiendo por una "tradición viva". Porque hay tradiciones muertas que se mantienen como quien apuntala una escenografía, ¿viste? Y, después, están las tradiciones vivas que son desarrolladas por los niños sin que nadie lo imponga y sin que eso revista el carácter de un juego. Por ejemplo, cuando ves a los negritos de cuatro o cinco años tocando el tambor o aporreando una lata en las calles del barrio. No están jugando a que tocan el tambor. Están tocando el tambor. Y lo mismo ocurre con la murga en ese semillero del que te hablaba en los ensayos de Fénix.

- En "Los futuros murguistas" también dejás sentada tu postura con respecto a lo que puede ser el mensaje de una determinada música. Para mí, hay una estrofa que es decisiva: "Les hablará de su infancia cuando llegue el momento, sin decirlo en palabras, sin nombrar al dolor. Bastará con su acento en la noche estrellada, en la cuerda de primos, con un pueblo alrededor". Y esa misma idea la reiterás al hablar de un "simple ritual".¿Basta la voz, el acento del murguista para expresar un determinado compromiso con el pueblo?

- Claro que sí. A veces, digo cosas que pueden sonar petulantes. Pero, bueno, las siento así. Y he tenido la arrogancia de decir que "Brindis por Pierrot" es una de las canciones más comprometidas con la gente humilde que se han grabado en años. No por lo que pueda decir la letra. Eso no tiene nada que ver. Lo que importa es que la canta el Canario Luna. Porque ese sonido, esa inflexión de voz, es el sonido de la bohemia, del mostrador, en definitiva, es el sonido del pueblo. Entonces, es importante que ese sonido salga por la radio, que suene fuerte en toda la ciudad. Creo que elegir ese sonido implica una toma de

posición. Y, desde el punto de vista estrictamente estético, es el sonido más comprometido con el pueblo que uno pueda imaginar.

- Algunas declaraciones tuyas en torno al tema de la música y el compromiso político han resultado muy polémicas.

- Es cierto. Te diré que estoy aburrido, saturado del tema. Esto de canción y compromiso político ya me tiene medio pasado. Pero, bueno, más allá de eso, te quiero dejar en claro que yo soy un músico y, frente a la música, me muevo, fundamentalmente, con criterios estéticos.

- Parece imposible considerar los criterios estéticos al margen, abstraídos de determinadas connotaciones políticas y sociales.

- Claro que es imposible. Todas las canciones son políticas. Cualquier sonido que se emite, cualquier tipo de lenguaje que se utiliza, musicalmente hablando, engloba automáticamente a la canción dentro de una dimensión política. Por eso te decía que "Brindis por Pierrot" es una canción comprometida. Y por eso afirmo que cualquier canción de Julio Iglesias, aunque esté diciendo "Te quiero", es una canción de derecha conservadora. Pero, cuando yo le pido al Canario Luna que cante "Brindis por Pierrot", no lo hago por consideraciones políticas sino estéticas.

- ¿Querés decir que las connotaciones extramusicales que puedan derivar de tus canciones no responden a un propósito deliberado?

- Es que, sin que uno se lo proponga, las canciones adquieren una dimensión política instantánea. "Durazno y Convención" es una canción que no dice absolutamente nada, ¿verdad? En ningún momento dice: vamos, arriba la lucha del pueblo, viva la revolución. ¿Y acaso no tiene una dimensión política? Si le estoy cantando a "la vida como siempre dura" en la calle Convención, a las prostitutas, a los perros de los bichicomes, si le estoy cantando a la esquina de un barrio pobre, yo siento que, como músico, no como político, porque yo no soy un político, soy un músico, entonces, como músico, me estoy comprometiendo más con el pueblo que si hiciera una canción panfletaria.

- Vos has asumido una posición crítica hacia aquellos músicos que optan por un compromiso, digamos, más explícito. ¿Por qué?

- Jamás he criticado a un músico por escribir letras comprometidas. Sí he criticado alguna música que no me gusta, que me parece fea, estéticamente hablando. ¿Querés música más comprometida, en ese sentido explícito que vos decís, que el *long play Canciones chuecas* de Viglietti? Es un disco que, en su momento, me apasionó y que hoy lo sigo considerando un monolito dentro de la música latinoamericana. Lo que pasa es que hay otras canciones de protesta, digamos, que me parecen feas y, entonces, aunque sean de protesta, no me gustan. Ahora, hay otro problema con las canciones de protesta, ¿ no?

- ¿Cuál?

- En general, la canción de protesta está referida a una coyuntura muy concreta y, entonces, salvo en momentos muy excepcionales, se da lo mismo que con un diario. Pasa un tiempo y esa canción hay que tirarla. Es la diferencia que puede haber entre un libro y un diario. El libro lo guardás y el diario, aunque sea bueno, lo tirás.

- ¿Fueron consideraciones de este tipo las que determinaron que, cuando volviste al país, te negaras a ser incluido dentro del movimiento de Canto Popular de entonces?

- Lo que pasa es que cuando se habla de Canto Popular... mejor dicho cuando se hablaba, porque ahora nadie habla del Canto Popular más que para decir que se murió; pero no importa, el rótulo de "Canto Popular" era más bien una categoría basada en criterios políticos. Desde el punto de vista musical, era una bolsa dentro de la cual se pretendía unificar a gente de tendencias y estilos musicales muy diversos. Y no quise que me metieran dentro de esa bolsa porque ello implicaba, de alguna manera, negar ciertos criterios estéticos que rigen mi concepción musical desde hace muchos años.

- Pero el Canto Popular fue el fruto de una coyuntura política muy peculiar que vivía el país.

- Y lo entiendo perfectamente. Fue un momento en que, dada la situación creada por la dictadura, la música sustituyó al discurso político. Pero entonces no confundamos la valoración política del fenómeno con su valoración estética. Suponete que viene acá un equipo de fútbol cubano y los tipos son unos pataduras, no le pegan ni con el tobillo. Por más que algún fanático de Fidel diga que son un fenómeno, todo el mundo va a opinar que no, que juegan mal. Porque acá, con el fútbol, no joden a nadie. Se juega bien o se juega mal. Pero resulta que con la música no era así. En los años 81 y 82, había una serie de Gardeles en potencia que, después de la desproscripción del Frente, nunca más volvieron a cantar. Entonces, puedo estar de acuerdo en que hayan cumplido una labor política

importante, pero no puedo considerarlos buenos músicos.
- *¿No creés que también se hizo buena música en esos años?*
- Sí. Por parte de alguna gente que integraba, precisamente, el Canto Popular. Por eso te digo, era una bolsa donde había de todo. También muy buenos músicos.
- *Pero vos dijiste en algún reportaje que era una música sin* swing.
- Es cierto. Se hizo muy buena música en esos años, pero sin *swing*. No en vano los tambores del barrio sólo se presentaron en tres oportunidades durante la dictadura: cuando vino el Opa, cuando vino Rada y cuando estuve yo. Los músicos del Canto Popular jamás llamaron a los tambores para un concierto ni para grabar ni para nada.
- *Pero se compusieron varios temas dedicados al Medio Mundo, por ejemplo.*
- Sí, algunos de ellos compuestos por amigos que aprecio mucho. Pero, más allá de eso, ahí se estaba justificando que tiraran abajo el Medio Mundo. De los doce meses del año, uno bien (Carnaval) y el resto mal (la miseria). Entonces, está bien que lo hayan destrozado. ¿Sabés lo que es para los negros que les digan eso? Ellos están llorando. Les sacaron la capital cultural del candombe. Ya no saben dónde juntarse, dónde guardar los tambores. Se encuentran en la plazoleta y andan divagando, ¿viste?, deshilachados. Entonces, ¿cómo les vas a decir que once meses al año todo mal? ¿Sabés lo que cantan los negros? "Allá en el convento me siento bien... saben bien, bien de bien. Cuando río, cuando lloro, cuando bailo, cuando canto, bien de bien." Andá y preguntales a los negros qué opinan de esos temas inspirados en el Medio Mundo.
- *Sí, claro. El conventillo cumple una función intransferible en lo que tiene que ver con la sociabilidad. Pero, volviendo a nuestro tema, vos dijiste en una entrevista que la música de aquellos años era la "anti-celebración". ¿No te parece normal que así fuera? ¿Acaso el país estaba para celebraciones?*
- Bueno, con ese concepto, en el Brasil tendrían que haber abolido el Carnaval. Y Chico Buarque no tendría que haber escrito una canción tremendamente política como "A meus caros amigos", que es un choro con un *swing* impresionante. Escuchame, se puede hablar de la realidad sin castrar la vida. Se puede y se debe. ¿Y qué me decís de las murgas? Las murgas se subían arriba de un escenario y rompían todo. El repertorio de Falta y Resto del 82, "El canto de barrio en barrio", es impresionante. Y con "La mano paloma", que debe ser la mejor retirada que se hizo en aquellas épocas.
- *Ultimamente, se viene dando en el Carnaval, y sobre todo en las murgas, un proceso de politización creciente. Aunque, por supuesto, el Carnaval siempre ha tenido un sentido político muy claro.*
- Mejor dicho: también ha tenido un sentido político.Tiene varios sentidos. Uno de ellos es el político.
- *Bueno, tenés razón. Lo cierto es que ese sentido político se ha acentuado notoriamente en estos últimos años. Y no me refiero exclusivamente al período de la dictadura. ¿Vos cuestionás eso?*
- Ni lo cuestiono ni lo dejo de cuestionar. Vuelvo a repetirte que nunca he cuestionado las connotaciones políticas que rodean a toda manifestación artística. Subirse a un escenario para expresar algo es una forma de hacer política. Lo que sí cuestiono son los desequilibrios y los excesos que puedan afectar el resultado de un espectáculo enfocado en su totalidad.
- *¿Qué entendés por "excesos" y "desequilibrios"?*
- Bueno, yo qué sé... A mí me parece que el hecho de que una murga se suba al tablado con la bandera de un determinado partido político es una falta de respeto al público. Totalmente innecesaria, además, porque creo, como te decía antes, que una propuesta artística puede y debe transmitir su mensaje a través de recursos más sutiles.
- *Bastará con su acento en la noche estrellada...*
- Ahí va.

Los polémicos temas abordados con Jaime conducen inevitablemente a otras opiniones suyas, no menos polémicas, referidas a la canción política latinoamericana, vertidas en el semanario *Jaque*, donde hizo periodismo en los años 85 y 86.

- *¿Por qué optaste por* Jaque?
- Fueron ellos los que me ofrecieron escribir. Y acepté porque consideraba que, en aquel entonces, la separata de *Jaque* era la mejor sección cultural que había en el país. Mi amigo Alejandro Bluth era el jefe de redacción del semanario y se manejaba con un criterio muy amplio para seleccionar a los colaboradores de las páginas culturales. Incluso, te diría que predominaba la gente de izquierda. Creo que *Jaque*, en su momento, tuvo un gran nivel, ¿no? Eran las épocas de aquellas estupendas tapas de Tomás Lowy.

- Recuerdo una notable referida a la censura.

- Sí, aquella de "teta, caca, Marx"... Después, Bluth y Lowy se fueron y el semanario se fue a pique. Pero, bueno, durante un tiempo, hice un par de cosas en *Jaque*: reportajes y notas de opinión.

- Ya hicimos referencia antes a algunos de esos reportajes. Las notas de opinión resultaron, por cierto, más polémicas...

- Bueno, sí. Hubo algunas donde expresé opiniones encontradas con respecto a lo que mucha gente pensaba. Pero el dedo en el ventilador fue cuando hablé de la canción política latinoamericana. El tema surgió un poco a partir de los ditirambos completamente demenciales que provocaron en algunos críticos musicales nuestros las actuaciones de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez el 1º. de marzo del 85. Cuando asumió Sanguinetti, ¿no? Y aproveché para hacer un análisis de la canción política latinoamericana en un artículo que se tituló "Gánele al tiempo", con una ilustración que consistía en el "Retrato de una joven" de Vermeer, mi pintor favorito a nivel universal, realizado hace trescientos años y cada vez más joven. Te diré que nunca recogí tantos insultos en mi vida como en esa oportunidad.

- Es que le dabas duro y parejo a todo el mundo...

- Estás equivocada. En primer lugar, deslindé lo que pueden ser consideraciones políticas que nada tienen que ver con la calidad de la música. Y luego expresé una serie de opiniones con respecto a diferentes ejemplos de música política latinoamericana. Nombré a quienes considero dos grandes compositores dentro de esa corriente: Daniel Viglietti y, sobre todo, Chico Buarque, a quien admiro profundamente. Y critiqué a otros músicos que, realmente, no me gustan. Con respecto a Los Quilapayún, me limité a citar la frase con que los definió Atahualpa Yupanqui: "Un camión de peronistas". Y de los integrantes de la Nueva Trova Cubana dije que son buenos cantantes, excelentes profesionales, que saben componer sus canciones y que son buenos músicos, pero que su propuesta estética me parece mediocre y que considero una incoherencia el hecho de que, en la supuesta patria del "hombre nuevo", se haga música del siglo XIX. Eso es todo.

- ¿No creés que lo decías con un estilo demasiado agresivo?

- No. Porque las cosas son o no son. Me gusta o no me gusta. ¿Por qué no decirlo claramente? Si no, estamos en las eternas medias tintas de este país. Si Roberto de las Carreras estuviera vivo, se desesperaría y se volvería loco igual que hace ochenta años. Porque este país no tolera la irreverencia. Esa cosa colonial, hispánica... Si algo rescato de estos grupos de *rock and roll* actuales, cuya música no me gusta, es esa irreverencia que me parece muy sana. Me encanta que digan disparates y se caguen en los mitos.

- Hablás de irreverencia. ¿Y a vos no te hará falta cierta cuota de tolerancia para bancar que a algunos críticos musicales no les guste la música que hacés?

- Es que si lo que no les gustara fuera realmente mi música... El problema es que quien no les gusta soy yo o mis opiniones sobre tal o cual tema. Entonces, volvemos siempre a lo mismo: aquí la música no se juzga según criterios estéticos sino de acuerdo a factores extramusicales que nada tienen que ver con la calidad de un producto artístico.

- Tengo la sensación de que hemos entrado en un terreno en que todo se impregna de un inevitable subjetivismo...

- Quizás. Pero yo lo veo así. Es mi opinión. Vos me pedís mi opinión y te la doy.

- Bien. Contame de tu experiencia como asesor musical en el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal. Ahí también trabajaste con Bluth y Lowy.

- Cuando ellos quedaron a cargo del Departamento de Cultura de la Intendencia, incorporaron un cuerpo de asesores artísticos. En teatro, Alberto Candeau y Luis Cerminara; en sección literaria, Alicia Migdal y Mauricio Müller; en plástica, Manuel Espínola Gómez, y en música, Carlos da Silveira y yo.

- ¿En qué consistió tu labor allí?

- Bueno, creo que el Departamento impulsó cosas importantes como, por ejemplo, el levantamiento de la censura en el cine, para empezar. Pero nuestra tarea de asesoramiento estaba vinculada, fundamentalmente, con el Circuito Cultural Municipal que ofrecía espectáculos gratuitos en treinta y dos escenarios barriales diseminados en toda la ciudad. Cada espectáculo duraba un bimestre y los asesores eran quienes determinaban qué artistas lo compondrían.

- ¿Por qué renunciaste?

- Mirá, en el Departamento se trabajaba con criterios bastante correctos. Pero todo el resto era de terror. Por un lado, la burocracia, que es un enemigo mortal. Y, por otro lado, Elizalde que vivía trancando todo porque a Bluth directamente no lo soportaba. Y, bueno, primero saltó el

"*affaire* Larroca" en el cual renunció Espínola Gómez. Y después "renunciaron" al propio Bluth y ahí me fui.

- ¿Tampoco volviste a incursionar en el periodismo?

- No, para nada. No tengo tiempo ni me interesa demasiado hacer periodismo en este momento.

- ¿Qué opinás de la prensa de izquierda?

- Te diría que me aburre. Se ha vuelto bastante paquidérmica, como toda la izquierda de este país. Y, además, cada vez se parece más a la de derecha en cuanto a la falta de objetividad. Entonces, resulta que acá, para enterarte de lo que pasa, tenés que leer cinco diarios distintos. Y capaz que ni así te enterás de cómo era la noticia. A veces, lo mejor es ir a preguntarle al bolichero de la esquina que es el que sabe bien cómo fueron las cosas.

- Jaime, a esta altura, creo que estamos todos exhaustos: vos, yo, el grabador y supongo que también los lectores. Pero la idea era rematar este capítulo con alguna referencia a tus posiciones políticas.

- Antes que nada, te aclaro que, a diferencia de lo que ocurre con la inmensa mayoría de los uruguayos, la política no es, ni remotamente, una de mis pasiones. Más allá de eso, obviamente, tengo mis opiniones, ¿no?

- ¿Sos frenteamplista?

- No, no soy frenteamplista. En general, comparto los postulados del Frente. Pero, no sé, me parece ineficaz en su funcionamiento. También me parece incoherente desde el punto de vista ideológico. Bueno, todo el país está sumido en una crisis ideológica seria, ¿no? Antes de las elecciones de 1984, por ejemplo, me asombraba el hecho de que en el grupo de amigos más próximos, donde todos pensamos más o menos lo mismo, todo el mundo votara cosas distintas. Ahora, con respecto al Frente, creo que emplea un lenguaje curiosamente ajeno a aquellos sectores sociales a los que se supone que representa. La gente de abajo habla de cierta forma y es fundamental hablarle en su idioma, ¿no?

- A pesar de todo eso, votaste a Batalla...

- Sí, pero tampoco soy batallista. No soy nada. No me siento plenamente identificado con ningún grupo ni con ningún partido político. Pero, como tampoco quiero ser un tipo de otro planeta, trato de adaptarme a la situación y de elegir, dentro de lo que hay, la opción que siento como más cercana. Admiro y respeto a Batalla y comparto varias de sus ideas. Pero no soy batallista. Lo voté y, si en este momento hubiera elecciones, lo votaría nuevamente. Pero sólo porque no ha aparecido otra opción que me atraiga más que Batalla.

- ¿Sabés una cosa, Jaime? Sobre todos estos temas vos has expresado tus opiniones, algunas las comparto, otras no, no importa. Pero quiero decirte una sola cosa.

- Dale.

- Yo no soy música y, sin duda, me muevo con criterios estéticos mucho menos depurados que los tuyos. Pero quiero que sepas que el Canto Popular nos ayudó a sobrevivir en épocas muy duras. ¿Me entendés?

- Claro que te entiendo.

- Me alegro. Porque yo a vos también te entiendo.

Aquello

En algún momento de esta larga charla, Jaime decía que le gusta que "una canción sea un prisma, que se le haga girar frente a la luz y dé diferentes colores". Mientras lo escuchaba, pensé en "Aquello" y en los infinitos contenidos que esa palabra neutra es capaz de sugerir y de albergar dentro suyo. Paradigma de canción abierta, "Aquello" expresa una preocupación consciente con respecto a lo que él llama los "laberintos finales" de sus temas:

- Hay una concepción por la cual, a través de un laberinto de palabras, se transmite el mensaje más simple del mundo. Pero yo me propongo exactamente lo contrario: a través de las palabras más simples del mundo, transmitir un mensaje que es un laberinto que sugiere cosas pero que cada uno lo tiene que llenar con su contenido.

- Dentro de esa concepción, ¿no se corre el riesgo de que el mensaje se torne ambiguo?

- Obviamente, hay un tamiz ideológico mínimo, previo, que pretende garantizar la coherencia de las posibles versiones. Aunque, en realidad, a partir de ahí, de lo que se trata es de abrir la canción. Yo creo que, en definitiva, salvo momentos históricos muy particulares, la tarea del artista consiste en una permanente búsqueda tendiente a detonar cosas nuevas o escondidas en la cabeza de la gente. Y eso sólo lo podés lograr desde una perspectiva muy amplia, dejando puntas abiertas, recurriendo a esos comodines que crean el espacio para que la gente deba aportar lo suyo.

En la noche fría / Se ha perdido aquello
Se extravió su alma / En el vendaval
Tanta hermosura / Que alegró las tardes
Que encendió las luces / De nuestra ciudad.

En la noche oscura / Se ha perdido aquello
En los diarios viejos / Se apagó su voz
La ropa tendida / Sobre los alambres
Saluda al ausente / Prolonga el adiós.

Dicen que se fue / Dicen que está acá
Dicen que se ha muerto / Dicen que volverá.

En las avenidas / Limpian las vidrieras
Se abren los balcones / Para que entre el sol
La gente retoma / Su tenso camino
Retumba el trabajo / Sobre el hormigón.

En la melodía / Que tocan a veces
Pidiendo tijeras / A la población
El barrio respira / Los tiempos de antes
Las nubes de otoño / Aquella ilusión.

Dicen que se fue / Dicen que está acá
Dicen que se ha muerto / Dicen que volverá.

- "Aquello" es, precisamente, un comodín.

- Ahí va. Y fijate que, años después de haber grabado el tema, me enteré de la existencia de un poema hindú del siglo no sé cuánto que se llama "Aquello" y que habla de "aquello" en el mismo sentido en que pretende hacerlo esta canción. Ahora, tanto desde el punto de vista musical como letrístico, este tema fue mi primer gran desafío con la música tradicional.

- ¿Por qué?

- Porque este es un candombe concebido dentro de un molde bastante clásico y era la primera vez que incursionaba en el género con esa mentalidad. Y en cuanto a la letra,

también. En épocas en que yo escribía con un estilo muy hermético, subjetivo, esta canción había que expresarla en un lenguaje tradicional. Entonces, estuve casi un año escribiendo, tachando, buscando.

- Sin duda, es una letra que se diferencia netamente de las de aquella época. Sin embargo, tiene sus zonas oscuras. Yo nunca pude determinar cuál es "la melodía que tocan a veces pidiendo tijeras a la población".

- El afilador. ¿No te acordás de la flauta con que se anunciaban los afiladores que recorrían los barrios montevideanos? En cuanto al aspecto musical, creo que en "Aquello" hay que destacar algo importante: el bandoneón de Mosalini.

- Es un músico argentino, ¿verdad?

- Sí. Juan José Mosalini. Primer bandoneón de la orquesta de Osvaldo Pugliese durante casi ocho años. ¿Te das cuenta? Y tuve la suerte de que aceptara tocar conmigo. Porque a los músicos argentinos les interesa mucho el candombe. Es un aspecto afro que ellos no tienen y les gusta interiorizarse de él. Entonces, un músico de la categoría de Mosalini aceptó tocar con nosotros. Vivía en París y se tuvo que hacer ciento cincuenta quilómetros para ir a Normandía a tocar esta canción. Y creo que su participación es brillante, ¿no? El llanto de ese bandoneón es una de esas cosas que han quedado grabadas y que, a mí, me siguen emocionando.

- ¿Por qué elegiste la voz del Sabalero para cantar esta canción?

- Bueno, evidentemente, yo no podía cantar "Aquello". Mi voz no va con el estilo musical de la canción. Y la voz del Sabalero siempre me pareció excepcional. Para mí, el Pepe Guerra y el Sabalero son los mejores cantantes que ha dado este país en esa especie de género donde se unen lo campero y lo urbano. También Zitarrosa, pero en otra dirección. El Sabalero tiene esa mezcla de conversación y canto y autenticidad en la inflexión de la voz. El no piensa cuando está cantando. Simplemente canta. Y tiene un gusto impresionante. Igual que Pepe, igual que el Canario Luna.

Aunque es lindo conservar esa atmósfera misteriosa, indefinible que rodea a la canción, caigo en la tentación de preguntarle a Jaime qué es "aquello" para él. Después de insistir en que eso no importa, en que "aquello" es lo que cada uno quiere que sea, finalmente dice:

- Vuelvo a repetirte que la canción es un comodín. Lo fundamental es que cada uno la adapte y la llene, que agarre el cucharón de sopa y le ponga adentro lo que quiera. De eso se trata, en definitiva. Pero, bueno, si hablamos de la energía que la detonó, y no de la canción en sí, podría mencionarte, como sentimientos muy subliminales, cosas tan increíbles y dispares como Carlos Solé, los Beatles y los Tupamaros.

- Tu adolescencia transcurrió en la época en que el MLN incidía decisivamente en la realidad nacional. ¿Qué opinabas de sus acciones?

- Tanto en aquellos años como hoy, considero que la experiencia de los Tupamaros fue uno de los errores más increíbles y una de las locuras más insólitas que se han vivido en este país. Independientemente de eso, siempre sentí un gran respeto hacia esos tipos que se jugaban la vida por sus ideas. Pero, cuando te hablo de los Tupamaros en relación a "Aquello", no se trata de eso.

- ¿De qué se trata?

- Es una sensación difícil de explicar. Creo que la experiencia del MLN fue un fenómeno demasiado profundo como para encararlo desde un punto de vista exclusivamente político o militar. Hay algo más... quizás hasta místico. Y eso fue lo que sentí en aquel momento. Entonces, cuando los asocio a "Aquello" se trata de una sensación irracional.

Las palabras de Jaime me han producido cierto desencanto. Pero vuelvo a escuchar el tema y compruebo que todo sigue intacto. Que "Aquello" nada tiene que ver con los Beatles ni con Solé ni con los Tupamaros. Por suerte, la canción sigue siendo un continente que cada uno llena con su contenido.

Brindis por Pierrot

No lo vieron a Molina / Que no pisa más el bar
Dónde está La Gran Muñeca / Que no trilla el bulevar
Esta noche es de recuerdos / Este brindis por Pierrot
Volverás Mario Benítez / Con tu Línea Maginot.

Qué será de los porteños / Ocupando el Liberaij
Qué dirá La Nueva Ola / Empapada de champán
Esta noche es de recuerdos / Este brindis por la Unión
Ahí está Martincorena / Escuchando esta canción.

Me voy / Como se han ido tantos
Que el recuerdo disfrazó de santos
Y su estampa se ha vuelto ilusión
Descubro / El dejo de amargura
Que ni la mejor partitura
Le pudo marcar a mi voz.

Se van / Como se han ido tantos
Carnaval les regaló su manto
Y su estampa se ha vuelto canción
Se han ido / Soplando candilejas
Esta noche no tengo ni quejas
Sin embargo el que llora soy yo.

No se acuerdan de la Bruta / Con Pianito en su lugar
No me olvido más del Ñato / Imitando a Dogomar
Esta noche es de recuerdos / Este brindis por Pierrot
Quedan pocos Sabaleros / Aguantando el mostrador.

Te estoy viendo a vos Benítez / En las páginas del Ring
Ni que hablar de un Picho López / Recostado en un casín
Esta noche es de recuerdos / Este brindis por Zelmar
No lo vieron a Molina / Que no pisa más el bar.

Me voy / Me voy me vivo yendo
Esta noche me hizo vista el tiempo
Y en las copas me dieron changüi
Me llevo / Como un capricho burdo
La esperanza escondida en el zurdo
Que el diablo se apiade de mí.

Se van / Se van se siguen yendo
Cuesta abajo los sacude el viento
Como hojas de un sueño otoñal
Levanto / Mi vaso por las dudas
A veces la suerte me ayuda
Nadie golpea el zaguán.

Oigan al payaso que canta / Cuántas penas en su garganta
Junto a su copa de licor / Solo
Esta noche no tengo ni tumba / Sin embargo el que canta soy yo.

Miren al Pierrot callejero / De la noche fiel compañero
En su mejilla un lagrimón / Brilla
Le ha tocado pasarse la vida / A solas con su corazón.

(Te largan a la cancha sin preguntarte si querés entrar. Por si fuera poco, de golero; toda una vida tapando agujeros. Y si en una de esas salís bueno, se tiran al suelo y te cobran penal.)

Oigan al payaso que canta / Cuántas penas en su garganta
Junto a su copa de licor / Solo
Esta noche no luce su ropa / Sin embargo le llaman Pierrot.

Miren al Pierrot callejero...

(¿No sentiste, Viruta, a los muchachos? Dicen que ando solo... Qué saben ellos... Ellos no saben que siempre al lado mío está el Niño Calatrava, Raviol, que se nos fue hace poco... A solas, sí, pero viviendo la vida, gozándola...)

Oigan al payaso que canta...

Profundizando el fenómeno que despuntó con "Adiós, juventud", hacia fines de 1985 el sonido de la bohemia volvía a convocar a los montevideanos, ahora en torno a "Brindis por Pierrot". Su filosofía bolichera, resumida en la voz del Canario Luna y en la percusión y los coros de Falta y Resto, generó un fenómeno de identificación masiva casi sin precedentes que atravesó barreras generacionales, sociales y culturales. Aquella reflexión vital, hilvanada en una noche de recuerdos al pie de un mostrador, había calado hondo en una visión intransferiblemente nuestra de las cosas.

Detrás de "Brindis por Pierrot", hay toda una humanidad doliente que compone el mundo de la bohemia y que Jaime define así:

- Son seres solos, desesperados, que se debaten en medio de este valle de lágrimas, en busca de comprensión y acercamiento espiritual con otros hombres. Cada sociedad, cada comunidad, busca la forma de aliviar la angustia existencial que todos llevamos adentro, y, en una cultura tan atea, tan escéptica como la nuestra, donde las salidas místicas no existen, la bohemia del mostrador reconforta, acercando a los espíritus. El boliche es uno de los pocos lugares donde puede producirse ese encuentro. Donde se habla de la muerte, de la soledad, donde se filosofa un poquito más allá de la vida cotidiana.

- La canción refleja, entonces, esa esencia de la bohemia, impregnada siempre de un cierto escepticismo.

- "Brindis por Pierrot" es, precisamente, un himno al mostrador y un himno a la bohemia, tomando como temas centrales el de la soledad y el de la muerte. Esa enumeración caprichosa que hace el personaje con la gente que lo rodea en el boliche, con su entrada abrupta, como me la imagino a nivel teatral, diciendo: "¿No lo vieron a Molina?", es el discurso desesperado de un borracho que siente que se le viene encima la muerte, que ya la ha vivido en sus amigos, y que está solo. Sin embargo, en medio de ese panorama aterrador, pega un grito final de coraje cuando dice: "Esta noche no tengo ni tumba. Sin embargo, el que canta soy yo".

- La figura del bohemio siempre ha estado rodeada de un cierto halo mítico, ¿verdad?

- Mirá, ahí se da un sentimiento ambivalente, una reacción amor-odio. Cuando se dice de alguien que es un bohemio, despierta cierta admiración. Pero también es peyorativo. Porque el tipo se evade, socialmente no sirve para nada, no produce. Sin embargo, al mismo tiempo, causa admiración porque es alguien que se ha arriesgado a ir al frente de batalla y quedar completamente desamparado, sin paso atrás y con un panorama de destrucción sembrado a su alrededor. Generalmente, el panorama de destrucción es su propia vida.

- Parecería que tú le atribuís una especie de proyección ética a la bohemia. ¿El bohemio es un tipo que está por encima del bien y del mal?

- No, para nada. Hay gente mala en el ambiente de la bohemia. Gente realmente desagradable. Y también hay gente maravillosa. Ahora, considero como un atributo, como una condición positiva el hecho de saber moverse en ese ambiente, de conocer sus códigos. Y, en principio, me cuesta acercarme a una persona a la que le falta esa cierta calle. Porque bohemia no es sólo mostrador y copas. También es calle. Esa visión de la vida que trae aparejado el tener calle.

- ¿Tú hacés vida de boliche habitualmente?

- Bueno, digamos que no es el ámbito central, primordial, en que me muevo. Pero frecuento dos grandes mostradores montevideanos: el del "Mincho " y el del "Cocktail".

- El "Mincho" lo conozco, en Yi casi Colonia. Es un boliche de gran tradición. Pero el "Cocktail" no sé cuál es.

- En la calle Andes, al lado de Papacito. Ahí voy cuando grabo, porque queda enfrente de La Batuta. Cualquiera de los dos son cosa seria. Boliches donde se juntan periodistas. Pero de esos que escriben en las páginas de turf o de fútbol. O los noteros, los que "levantan" noticias. Los críticos no. No sé si los críticos irán a algún boliche.

- Cómo no van a ir. Van al Sorocabana. ¿Vos no vas al Sorocabana?

- No, no. Hubo épocas en que fui, pero ahora no. No me siento cómodo en el Sorocabana. Debe ser por eso. Además, es demasiado lo que se supone que debe ser.

- Mirá que el Sorocabana también tiene sus ruedas bastante patéticas. Mucho personaje hecho pomada. De ésos que te vas al Polo Norte y volvés, y el tipo sigue en la misma mesa.

- Sí, sí, tenés razón. No niego al Sorocabana. Pero, ¿sabés lo que pasa? Al Sorocabana hay que ir a las seis de la tarde y a mí me gusta hacer mostrador a las dos, las tres de la mañana.

- ¿"Brindis por Pierrot" nació en uno de esos trasnoches?

- Bueno, la historia de "Brindis por Pierrot" es larga. Estuve un año y nueve meses para componer esa canción. Se

me cae una bola, dijera uno. Perdonando la ordinariez, ¿no? Todo empezó con una promesa al Canario. Por allá por el año 82, yo le había dicho que un día le iba a escribir una canción para que él la cantara. Y quedó ahí, como tantas cosas que se prometen.

- *Pero un buen día resolviste cumplir con tu palabra.*

- No, las cosas nunca se dan así. Uno nunca resuelve nada. Cierta noche, en febrero del 1984, salí a hacer tablados con Falta y Resto. Del Cerro fuimos a Las Piedras, de ahí a Stockolmo, de ahí a Nuevo París. Todo con el delirio de la bañadera de Falta y Resto. Imaginate, ¿no? Y llegué a mi casa con la música de "no lo vieron a Molina" que se quedaba en "me voy...". Como a las tres de la mañana, se la canté a Estela en la cocina y le dije: "Mirá, esta murga la traigo en la cabeza. De los tablados". La grabé en un casetero para no olvidarme y quedó ahí un par de meses. Recién después me di cuenta de que esa era la melodía que podía caminar con la voz del Canario.

- *¿Ibas haciendo la letra al mismo tiempo?*

- Ahí empecé a desarrollar el resto de la música. Pero toda la parte final, el "oigan al payaso que canta...", no existía. Y vos sabés que yo me daba cuenta de que faltaba algo. Normalmente, mis canciones tienen dos partes: las estrofas, los estribillos, y ya está. Pero, en este caso, me resultaba insoportable que la canción terminara ahí. Era como estar en una final en el Estadio e irse a los diez minutos del segundo tiempo. Le faltaba un pedazo a la música. Pero, bueno, empecé a trabajar en la letra. "Dónde está Don Timoteo que no pisa más el bar." Así arrancaba. Después saqué para afuera a Don Timoteo porque no tenía nada que ver. Salía en Carnaval y todo.

- *Y pisaba cuanto bar había...*

- Además eso. Y, para hacer la letra, me inspiré en una noche de copas en el mostrador de Fénix con Mario Benítez, el Picho López, el Canario y el Negro Omar. Al negro Omar no lo nombra la canción, no sé, no cuajó, pero estaba en la ronda original. Fue esa noche que apareció el Liberaij, el Mincho, Ringo Bonavena, que fue el otro que faltó en "Brindis por Pierrot". Porque Bonavena era un tipo muy querido en el ambiente pesado de aquí. Y después reafirmé lo del Liberaij, lo del Mincho, porque lo seguí escuchando en otros boliches a lo largo de esos casi dos años que me llevó componer la canción. Me di cuenta de que esos nombres tenían un lugar en la noche.

- *Esas evocaciones suscitaron polémicas.*

- Sí. Y no entiendo por qué. Cuando Viglietti le hizo una canción al Chueco Maciel, una balada que me parece hermosísima, nadie se enojó. Sin embargo, saltaron como pelota porque en el "Brindis" se dice: "Ahí está Martincorena escuchando esta canción". Es lo único que dice.

- *Por otra parte, la propia letra se encarga de aclarar que es el recuerdo el que disfrazó de santos a esos fantasmas.*

- Pero no es sólo el recuerdo. Es la noche. En ese ambiente, Martincorena es un tipo querido y respetado. La memoria colectiva es infalible. Y en todos los lugares se lo recuerda bien.

- *Junto a esa galería de personajes evocados por el borracho, el tema contiene una reflexión filosófica que, de alguna manera, traduce una mentalidad que no es la tuya. ¿Eso también salió de los mostradores?*

- Bueno, mucha gente ha hecho un hincapié especial en los personajes pero, en realidad, son secundarios. Son como mosaicos que le dan el colorido necesario a la canción. Obviamente, el núcleo del tema está en las conclusiones filosóficas que desliza el borracho ahí en el mostrador. Y esas reflexiones están decididamente inspiradas en el Canario Luna y en su filosofía que representa a toda una serie de gente que comparte su misma mentalidad.

- *Seguramente, es por eso que canta la canción como la canta.*

- Ahí va. Desde que conocí al Canario, quise hacer una canción para esa voz. La más antiacadémica que te puedas imaginar. Es una corneta murguera,¿ no? Pero incapaz de una inflexión incorrecta. Podrá cantar algún día borracho, desafinado. Pero tiene un buen gusto innato en la voz. Además, es una enciclopedia de la bohemia del Carnaval, del mostrador y de la calle-calle. Y lo que yo quería es que, cuando cantara, el Canario sintiera que estaba realmente cantando *su* canción, impregnada de su visión del mundo. Sin embargo, alguna vez dije que me gustaría escuchar "Brindis por Pierrot" cantada por Pepe Guerra.

- *Es una canción con una mentalidad realmente urbana. ¿Te parece que puede adecuarse al estilo de Los Olimareños?*

- Pero con otro arreglo, sin batería de murga. No pienses en nada. Ellos dos con sus guitarras. Cuando grabé el disco, quería poner de un lado al Canario y, del otro, una versión de "Brindis por Pierrot" por Los Olimareños. Pero no se lo propuse porque me pareció que no iban a aceptar. Un día, charlando, le comenté esto al Pepe y casi me mata. Le hubiera encantado hacerlo. Pero, en fin, estos son proyectos que tal vez nunca se concreten. Volvamos a la

canción tal cual es.

- Contame cómo surgió esa última parte de la melodía que vos sentías que estaba faltando.

- Ya hacía más de un año que andaba con la canción entre manos y una noche, en casa de Estela, toqué todo lo que tenía compuesto y, cuando llegué ahí, salió esa música. Me di cuenta enseguida de que era eso y casi me levanto a gritar un gol en el Estadio. Al mismo tiempo, sentí que ahí tenía que dejar de cantar el mamado y tenía que entrar el coro de los que estaban en el boliche. Abandonaban su actitud pasiva, tomaban la posta y lo señalaban. Bueno, el que dijo todo eso es éste. El comentario del coro, ¿no?, como en la tragedia griega.

- La propia murga funciona en base a esa estructura.

- Es cierto. Y, en la respuesta del mamado, está la frase esencial de esa letra: "Esta noche no tengo ni tumba. Sin embargo, el que canta soy yo". No tiene dónde caerse muerto pero está cantando. Además de la connotación filosófica, ahí hay una connotación social expresa, porque el que estaba cantando por encima del mapa de la ciudad de Montevideo era el Canario Luna. Y eso, lejos de significar la mitificación del lumpen, como sugirió alguien, es una toma de partido por el sonido del pueblo. Creo que ya hablamos de esto.

- Bastará con su acento...

- Basta con esa garganta diciendo "Esta noche no tengo ni tumba. Sin embargo, el que canta soy yo". Desde el punto de vista estético, creo que es un sonido que transmite un mensaje neto.

- Y una vuelta de tuerca optimista que se reitera en las palabras finales del personaje. Toda la canción está impregnada de una desesperanza discepoliana que tiene su momento culminante en el recitado central del borracho. Sin embargo, dentro de sí mismo encuentra la fuerza suficiente como para sobreponerse y cantar.

- Eso es algo que persigo en todas mis canciones. En muchas de ellas ha aparecido ese toque que no me parece optimista. Más que nada es vital. Negarse a asumir ese escepticismo como una lápida, como una condena. Ser capaz de atravesar la desesperanza y la debacle con la cabeza erguida. Ir para adelante, pese a todo. Hacer una fiesta, incluso, en medio del campo de batalla.

- Vos decías antes que "Brindis por Pierrot" habla del presente y ese canto del borracho en medio de la debacle es la mejor prueba de ello. Sin embargo, yo siento un dejo nostálgico en la canción.

- Bueno, pero eso forma parte de la mentalidad del personaje. ¿Te imaginás a un curda de éstos escuchando a Police y diciendo "¿qué hacés, *man*"? Nos guste o no, la filosofía del bohemio está impregnada de nostalgia, de melancolía. ¿Qué le vamos a hacer? Por eso, la música también es anticuada.

- ¿Anticuada?

- Si le dicen a una persona que "Brindis por Pierrot" es una grabación de los años cincuenta, se la come perfectamente. No hay un solo elemento que lo desmienta. Es el único tema que he compuesto que tiene esa característica. Las otras canciones, incluso las murgueras, grabadas con el Canario y con Falta y Resto, tienen un toque moderno. Pero acá no. Esa era otra forma de ser coherente con el personaje.

- Hay mucho tango en "Brindis por Pierrot", ¿verdad?

- Hay una mezcla de armonía tanguera y música brasilera de los años cincuenta. Toda la parte final del tema está basada en el tipo de samba-canción que se hacía en esa época. Pensá en la música de "oigan al payaso que canta" y te vas a dar cuenta de que podría ser "Saudosa Maloca" o cualquiera de aquellos temas de los Demonios Da Garoa.

Constato mentalmente que Jaime tiene razón. Y, junto con el sonido de los Demonios Da Garoa, recupero los desfiles en 18 de Julio con papelitos, serpentinas e iluminación. Claro, década del cincuenta. Pero el casete sigue girando y no hay tiempo para evocaciones al margen.

- ¿Por qué el tipo dice que a veces la suerte lo ayuda y nadie golpea el zaguán? ¿No se siente solo?

- Sí. Pero si alguien viene a golpearle el zaguán, es para traerle una mala noticia. Aquello de los "heraldos negros" de César Vallejo. En la vida de él, si alguien golpea, es para cobrarle una cuenta o para llevárselo en cana. Es el único concepto que resulta un tanto hermético dentro de la canción. He comprobado que son varios los que no le agarraron el sentido a esa frase.

- En cuanto a la mentalidad general del borracho, creo que sí. En cambio, los personajes evocados dieron lugar a varias polémicas y pesquisas. Eso fue lindo, ¿verdad?

- Sí, con respecto a los nombres que aparecen en la canción, pasaron cosas que me dejaron asombrado. Primero que nada, los reclamos ante ciertas ausencias. Después te voy a contar cómo eso fue el detonante de "Que el letrista no se olvide". Fue infernal. Por todos lados, aparecía gente que

me decía: "Pero, ¿cómo no nombraste a fulano, y a mengano, y a aquel otro?". Y yo les exlicaba que "Brindis por Pierrot" no es una guía telefónica del Carnaval.

- Pero, además, el interés de todo el mundo por saber quiénes eran los que sí nombrabas. Era una forma de recuperar la memoria colectiva de la ciudad.

- Yo no sabía cómo iba a reaccionar la gente frente a eso. Porque aquellos nombres eran puntos de referencia pero de consumo a bordo, en cierta forma, dentro de ese ambiente. Pero, por suerte, la canción pegó tanto que la gente se puso a averiguar y, a esta altura, creo que todo el mundo sabe quién es quién. Ahora, con el Ñato pasó una cosa increíble.

- ¿Con el Ñato imitando a Dogomar?

- Sí. Resulta que el Ñato era mi viejo. Yo lo puse ahí por mi viejo. Nunca le dijeron Ñato, pero imitaba a Dogomar porque había sido boxeador, de joven. El verso iba a decir: "No me olvido más del viejo imitando a Dogomar". Pero me pareció demasiado sensiblero. Además, mi viejo no era un bohemio ni anduvo nunca en ese ambiente. Entonces, resolví llamarlo Ñato. Y resulta que sale la canción y todo el mundo me decía: "Che, qué bien que hayas incluido al Ñato Pedreira". Y yo no tenía la menor idea de quién era. Entonces, también yo me puse a averiguar y me enteré de que era un gran personaje de la noche.

- Claro, de la barra de Peloduro y de El Hachero.

- Un tipo fenomenal, con mil anécdotas. Rosencof me habló mucho de él.

- Esa sí que era bohemia. Más pesada que la del Canario Luna. Con eso te digo todo.

- Bohemia concentrada. Y, bueno, a esta altura, para mí el Ñato sigue siendo mi padre. Pero, si la gente resolvió que fuera el Ñato Pedreira, me parece bárbaro que así sea. Fue muy linda toda esa ansiedad por conocer a los personajes. Y en ambientes inexplicables. Porque yo estaba seguro de que, entre los carnavaleros, la canción iba a caminar. Pero cuando me llamaron del colegio Los Maristas de Pocitos para que diera una charla sobre el tema, terminé de despistarme.

- ¿Para hablar de "Brindis por Pierrot"?

- Sí. En clase de Literatura, el profesor López había dado "Brindis por Pierrot". Entonces, me pidieron que fuera al colegio para dialogar con los alumnos acerca de ello. ¿Te das cuenta? Refinados estudiantes de Pocitos que, en un noventa y cinco por ciento, jamás habían pisado un tablado. Y no sabés las teorías que habían elaborado los botijas, la compenetración con el tema de la soledad y de la muerte. Debe haber sido una de las conversaciones más brillantes en que he participado en torno a esta simple canción.

Buen ejemplo de lo que decíamos antes: por encima de sexos, edades, extracciones sociales y culturales, "Brindis por Pierrot" conmovió profundamente al país entero. También convirtió a Jaime en uno de los músicos más populares del país, con todo lo que ello supone.

Foto inédita de la serie del álbum Brindis por Pierrot. *Cocktail bar, Montevideo, 1984. (Foto: Mario Marotta.)*

Brindis por Montevideo

Brindis por Pierrot se editó en Montevideo a fines de 1985 y dio nombre al sexto *long play* de Jaime. Era, junto a "Murga de la pica", la única novedad incluida en el disco, ya que el resto de su contenido consistía en una recopilación de los temas de neta raíz montevideana aparecidos en trabajos anteriores: "Cometa de la farola", en *Candombe del 31*; "Retirada", en *Para espantar el sueño*; "Aquello", y "Los olímpicos", en *Aquello*; "Adiós juventud", en *Siempre son las 4*; "Durazno y Convención" y "Los futuros murguistas", en *Mediocampo*. Jaime explica así las razones que lo llevaron a reunir estos temas en un único *long play*:

- Hacía tiempo que tenía ganas de juntar en un disco todas mis obras de tono netamente ciudadano. Mis discos son una especie de programa de radio. Como si uno pasara el dial y escuchara una canción diferente en cada emisora. Y tenía ganas de reunir y publicar ese material específico, callejero y montevideano, en un solo disco, como forma de darle una cierta unidad, a pesar de tratarse de canciones escritas a lo largo de nueve años. Esta fue una de las razones que me llevaron a editar el *long play Brindis por Pierrot*.

- *¿Hay otras?*

- Sí. Fijate que en setiembre de 1985, luego de casi dos años de trabajo, tenía pronto el tema "Brindis por Pierrot". En ese momento, estaba grabando con Estela *Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón* y no pensaba largar un disco mío. Pero la canción me quemaba las manos. En cuanto estuvo pronta, sentí que tenía que grabarla ya porque, si no, se iba a marchitar, no sé qué iba a pasar... Entonces, se me ocurrió que era la oportunidad de hacer esa recopilación de que te hablaba, agregando dos temas nuevos: "Brindis por Pierrot" y "Murga de la pica", que también estaba pronto. Ahora, la idea también era atractiva desde el punto de vista económico. Porque suponía reunir en un solo disco los temas que, supuestamente, podían caminar mejor masivamente. Pero te repito que no sólo se trataba de eso. O sea que fue una suerte, realmente, poder conciliar el interés artístico con el comercial.

- *Muchos de los temas incluidos en* Brindis por Pierrot *eran, más bien, éxitos en potencia. La gente casi no los conocía.*

- Salvo "Adiós Juventud" y "Durazno y Convención", los demás temas habían tenido escasa difusión. "Cometa de la farola", "Retirada", "Aquello", "Los futuros murguistas" eran canciones muy poco conocidas. Ahora, la respuesta del público superó todo lo que yo hubiera podido imaginar. Nunca se me había ocurrido que tanta gente de distintas edades, extracción social y formación cultural pudiera escuchar mi música e interesarse en ella.

- *Esa aceptación masiva estaba demostrando que aquellas eran tus mejores canciones.*

- Yo no las considero como tales. Creo que son buenos temas. Es más, creo que algunos de ellos son de los mejores que he escrito. Pero no me parece que sean, necesariamente, mis mejores canciones.

- *Pero son las que la gente prefiere. Quizás, al manejar la temática ciudadana lográs un nivel que no alcanzás cuando incursionás en otros terrenos y eso explica esa receptividad unánime que no se da ante otras canciones tuyas.*

- Lo que pasa es que cada tema tiene su dimensión y hay dimensiones que son compartibles con la gente a nivel masivo. Estas canciones tienen centros de interés, núcleos, esencias que son comunes a todos. Entonces, si ese núcleo está bien expresado, si suena como tiene que sonar, se produce esa respuesta masiva por parte de toda una comunidad. Pero un artista también puede hacer algo bellísimo, que esté muy bien logrado, y que, sin embargo,

tenga una repercusión mínima. Porque esa obra está basada en una esencia que sólo puede ser compartida por un escaso número de personas que se identifican con ella. En definitiva, siempre se trata de un fenómeno de identicación.

- Cuando ese fenómeno logra englobar al conjunto de la comunidad, parecería que el artista ha alcanzado su punto culminante.

- En cierta forma, es la culminación, no del artista, sino de su obra. Sin embargo, produce un placer muy grande hacer algo que uno sabe que es bueno aunque nadie le dé bolilla. Hay días en que se piensa en la gente y días en que no. Lo ideal es no pensar nunca en la gente.

- Pero vos hacés música popular. ¿Podés realmente olvidarte de la gente? Cuando estás haciendo una canción, ¿no es inevitable pensar si va a gustar o no?

- Sí, es inevitable. Incluso, podés prever: ésta va a caminar, aquélla más o menos, a esta otra no le va a dar bola nadie. Pero eso no pesa para nada. Yo hago las canciones que a mí me gustan y disfruto escuchando mis discos. No porque sean míos, sino porque son mis puntos de vista musicales. Hacer música popular no es hacer lo que, supuestamente, le va a gustar a la gente sino lograr que la gente se sienta identificada con aquello que uno hace guiado por su olfato estético. Piazzolla resumía muy bien todo esto en una frase que dice más o menos así: yo escribo la música para mí con la esperanza de que a los demás les guste. Entonces, uno tiene la esperanza de que a la gente le guste esa música que uno hace porque la siente así. Y yo soy el primero que se emociona si veo que la gente canta por la calle una canción mía.

- Esa música que vos hacés con la esperanza de que a los demás les guste, supongo que está regida por determinados principios básicos...

- Por supuesto.

- ¿Cuáles son? ¿Qué te proponés con tus canciones?

- Lo que más me importa de una canción es que emocione y que esa emoción provoque una cierta felicidad. Aunque pase a través de la tristeza o de la melancolía, busco despertar una emoción que es, en sí, una forma de placer. También me gusta enloquecer un poquito a la gente, dejarla picando. Hacer canciones que tengan un sector abierto que la gente lo rellene a su manera. Me importa, además, hacer una música con un lenguaje sincero. La espontaneidad es fundamental. No tener miedo de recurrir a los géneros más diversos. Esa sinceridad implica también un contenido nacionalista. En el buen sentido de la palabra, ¿verdad? Porque, precisamente, por pretender ser sincero con uno mismo es que sale una música con un sonido que es nacional.

- Si, como decías antes, sos el primero en emocionarte cuando la gente canta una canción tuya por la calle, con "Brindis por Pierrot" habrás vivido de emoción en emoción. En una serie de aspectos, tu vida se divide en antes y después de "Brindis por Pierrot".

- Sólo en algunos aspectos. Como compositor, mi vida no es antes y después de "Brindis por Pierrot". Es una canción más. Una de las buenas, pero nada más. Ahora, a partir del éxito de "Brindis", lo que sí cambió fue mi quehacer artístico, la popularidad, el laburo, la relevancia que adquirieron otros temas que, por suerte, fueron empujados por el aluvión de "Brindis por Pierrot".

- En una palabra, hoy sos un tipo famoso. Sin embargo, tu primer encuentro con el público uruguayo no había sido muy auspicioso.

- Bueno, después de aquellos primeros conciertos de los años 75 y 77, de los que hablamos hace ya un buen rato, mi primer contacto masivo, digamos, con el público uruguayo fue en el año 81. Y la verdad es que las cosas no pudieron salir peor.

- El famoso concierto del Palacio Peñarol. ¿Qué pasó?

- Nos mató el sonido. Hubo una serie de factores que determinaron que el sonido no fuera malo sino que fuera una verdadera hecatombe, desde todo punto de vista. No fue culpa de los músicos, pero la gente no tiene por qué saberlo. La gente va a ver un espectáculo y las cosas tienen que salir bien. Pagamos derecho de piso. Veníamos de Europa donde las cosas se hacen bien. Acá, siempre se habían hecho mal, pero nos dijeron: "No, mirá que ahora se está trabajando bien. Con el sonido, no hay problema", y nos lavamos las manos. Ahora, entre los músicos que están arriba del escenario y el público, la amplificación puede funcionar como un teléfono o puede convertirse en una barrera. En el Palacio Peñarol ocurrió esto último, y el resultado fue pavoroso. Para peor, los milicos me prohibieron cantar "Los Olímpicos", una de las pocas canciones mías que la gente conocía.

- El concierto había despertado mucha expectativa...

- Sí, porque la publicidad estuvo bien hecha. Fijate que fueron cinco mil personas. O sea que fue un penal errado. Pero un penal errado en una final. Y, para colmo, antes de irnos, dejamos grabado un *tape* en Teledoce que lo pasaron

el día que se inauguró la televisión color, el 25 de agosto de 1981. Los milicos habían detenido a Trasante, o sea que tuvimos que tocar sin percusionista. Pero, además, Teledoce inauguró ese día una consola y no la sabían manejar muy bien. Entonces, toda la programación salió con distorsión de sonido. Ahí ya fue un penal y medio errado,¿no? Ahora, vos te das cuenta que todo esto, en otro país, alcanza y sobra para que la gente te crucifique definitivamente. En cambio, el público uruguayo nos dio nuevas oportunidades en que, por suerte, pudimos demostrar que, si bien no somos gran cosa, podemos sonar mejor que en el Palacio Peñarol. No hace mucho, alguien me hacía un comentario gracioso con respecto a todo esto.

- *¿Cuál?*

- Era una persona que había estado en el año 81 en el Palacio Peñarol y, luego, cinco años después, en un concierto que hicimos en abril del 86 en el Teatro de Verano, en una entrega de Discos de Oro por "Brindis por Pierrot". Ahí sonamos bien, por suerte. Entonces, esta persona me dijo: "A mi entender, vos sos el músico urugayo que ha dado el peor y el mejor concierto de música popular". No es que fuera el mejor ni el peor, pero me hizo gracia esa paradoja.

- *Lo cierto es que hoy sos uno de los músicos más populares del país. ¿Cómo vivís eso?*

- Como algo bastante inexplicable que me cuesta asumir y aceptar. Porque, en cierta forma, es una cosa que cae, no sé, como de rebote. Por suerte, se dio en forma progresiva y eso ayuda a adaptarse a una situación que se torna completamente incontrolable y que hay que tratar de dominar con la mayor carpeta posible. De niños, todos hemos tenido la fantasía de llegar a ser famosos. Pero resulta que eso, en la práctica, es bastante más complejo de lo que puede parecer. Con cierta arrogancia que lo caracteriza, Bob Dylan se refería a esto en una canción diciendo: "Si querés, te muestro las cicatrices". O sea, la popularidad tiene aspectos emocionantes y gratificantes, pero nadie sale indemne de ella.

- *Y eso que estamos hablando del Uruguay. En otros países, el fenómeno del éxito puede resultar realmente insoportable.*

- Acá, la gente, en general, es muy discreta. Andás por la calle y, si es que te conocen, dicen: "Mirá Jaime. ¿Cómo andás, Jaime?" y chau. En otros lados, los artistas no pueden salir porque les arrancan mechones de pelo y cosas como ésa. Bueno, acá también pasa eso cuando viene gente como el Puma, ¿no? Parece que viniera Batman o algo así, y las mujeres se sacan las bombachas y las tiran al escenario.

- *A vos nunca te ha pasado eso...*

- No, claro. Yo no soy un galán ni pretendo serlo. Con todo, mirá que me tiran unos cuantos números de teléfono. Pero eso es lo de menos. El problema es que el éxito te crea una serie de presiones que son bastante difíciles de sobrellevar.

- *¿Como cuáles?*

- El simple hecho de firmar un autógrafo. A mí me molesta la idea de firmar un autógrafo y, durante una época, me negué a hacerlo. Pero eso a la gente la pone mal, la pone triste y, entonces, dije: "No, no, perdón. Voy a dejarme de joder". Y ahora firmo todos los autógrafos que me ponen adelante, con la mejor sonrisa, y con dedicatoria y todo. Y no se trata de hipocresía; es comprender que cuando uno está en el baile, hay que bailar. Es una serie de jueguitos que se van sumando y que te pueden llegar a hacer mucho daño. A mí, esas cosas me desconciertan, me desordenan la mente. Hay una serie de presiones con las que hay que acostumbrarse a convivir. Por otra parte, si bien hay mucho amor en la gente, el éxito también genera una serie de odios, de celos, de atmósferas negativas.

- *¿A nivel profesional?*

- En algunos casos, por parte de ciertos colegas, de ciertos periodistas. Pero también entre gente que no tiene nada que ver con el ambiente en que te movés. Gente que se revira, que se resiente. Entonces, a veces uno tiene que escuchar bolazos, rumores feos... En fin, una serie de cosas que nada tienen que ver con el hecho de escribir una canción y que pueden llegar a chuparte mucha energía.

- *Supongo que, además, siempre es bueno tener presente que "la fama es puro cuento", ¿no?*

- Sí, sí. No perder el equilibrio. No dejarse arrastrar por las diferentes corrientes y presiones que pueden llegar a convertirlo a uno en un símbolo, en una especie de figura de cartón. Por sobre todas las cosas, más allá de la patraña de la popularidad, no olvidar que uno no es más que un escritor de canciones.

- *Pero también decías que hay mucho amor en la gente y me imagino que eso es bueno.*

- Claro. Cuando pasa un camión y un loco saca la cabeza y te grita: "No le aflojés, Jaime. Bueno lo tuyo". Eso es lindo, hace bien, da fuerza para seguir adelante.

El contacto de Jaime con su público se da a través de dos modalidades bien diferentes: las grabaciones y las actuaciones en vivo. No vacila en afirmar que prefiere las primeras:

- El escenario te exige un esfuerzo casi destructivo porque no podés defraudar a la gente y, para eso, tenés que imponerte una cierta disciplina mental. Pase lo que pase, tenés que tocar bien, cantar con fuerza, estar macanudo en todo sentido. Ahora, imaginate una rutina constante como la que nosotros tuvimos el verano pasado. En cuatro meses, hicimos cien actuaciones. Un promedio de veintidós *shows* por mes. Es realmente agotador. Además, la mía no es el escenario. Toco en vivo porque no tengo más remedio. Si pudiera, tocaría un par de veces al año. Ahí sí, me encantaría. Pero nada más.

- Por otra parte, es imposible lograr arriba del escenario el nivel técnico con que vos estás acostumbrado a trabajar en un estudio de grabación.

- Bueno, necesariamente, una actuación en vivo la encaro en forma diferente. Sería absurdo que pretendiera reproducir exactamente lo que está grabado en un disco arriba del escenario. No sólo porque no puedo sino porque, además, no quiero. El disco es el cine y la actuación en vivo es el teatro. Ahí lo fundamental es la comunicación, lograr sacudir a la gente, hacerla vibrar.

- Sobre todo si se trata de un candombaile.

- Sí, sí. En el candombaile, tiene que haber ritmo, fuerza. Donde te pongas a hacer música acústica o largues algún tema medio misterioso, la gente se pone a charlar, sale a tomar algo... Con todo, hay algunos pocos que van a los candombailes a escuchar. Se arriman al escenario y escuchan. Ahora, creo que los candombailes marcan un paso adelante en la consolidación de la música nacional. Porque ahí se baila exclusivamente música uruguaya y latinoamericana, y eso es una novedad con respecto a lo que se daba antes.

- ¿Se baila murga, por ejemplo, en los candombailes?

- Claro que sí. Y lo más insólito es cómo bailan murga las mujeres. Empezaron bailando torpemente pero, ahora, le han agarrado la onda de una manera increíble. ¿Sabés lo que son mil mujeres bailando murga como se da, de repente, en un candombaile? Nunca se había visto eso antes.

- Supongo que, en medio de ese clima, las exigencias técnicas no son lo primordial. En cambio, en el estudio de grabación, tenés fama de ser bastante insoportable.

- Bueno, hay una primera preocupación que tiene que ver con el respeto que se le debe al público. Pero, además, si la producción está hecha a conciencia, el mensaje llega como tiene que llegar, en un estado mucho más puro, sin nada que lo perturbe. Es así que he estado ocho horas para cantar una canción, frase por frase. Porque creo que la inflexión de una palabra es infinita. Y, si bien eso se nota más en el canto, con los instrumentos sucede lo mismo. A veces, en el estudio, los músicos se exasperan conmigo, porque hemos llegado a repetir cincuenta veces la misma cosa. Hasta que queda como tiene que quedar. Y me dicen: "Pero ¿estás loco? ¿Por qué querés que lo repita si quedó bien?". Y es cierto, quedó bien, pero puede quedar mejor.

- "Puede quedar mejor", famosa frase de Jaime Roos que va a pasar a la historia...

- Sí, sí. Me toman el pelo con eso. Y se calientan. El problema es que, a veces, las cosas están bien tocadas pero les falta magia. Carecen de esa excentricidad de sonido que es donde radica, precisamente, la originalidad. Mirá que, cuando digo "puede quedar mejor", lo que persigo no es la prolijidad de un peinado a la gomina o de un traje bien planchadito. A veces es, justamente, lo contrario: un trasteo en la cuerda de una guitarra puede convertirse en algo maravilloso. Entonces, queda, porque es un error bello. Deja de ser un error para convertirse en algo original, imposible de reproducir. Y hay que buscar esa magia, ese crujido en una cuerda vocal que le da a una palabra la emoción que necesita.

- Bien, vamos a otro tema. A esta altura, vos ganás mucha guita con tu música, ¿verdad, Jaime?

- Mirá, hay dos formas de medir si yo gano o no mucha guita. Una de ellas es pensar en lo que gana aquí un trabajador. Si lo analizás en esos términos, sí, gano buena guita. Ahora, si pensás en lo que gana en otros países un tipo cuya música anda por todos lados, que está, como quien dice, en su "cuarto de hora", lo que yo gano es ridículo.

- ¿Habitualmente gastás mucho dinero?

- A todo el mundo le gusta gastar dinero, ¿no? Lo que pasa es que hay épocas en que uno le da más o menos bolilla a eso. Yo viví, durante años, en lugares impresentables, sin tener un mango y sin hacerme el más mínimo problema. Pero hoy, por una serie de factores, necesito dinero. Nada más que para ver a mi hijo, tengo que pensar en un viaje a Holanda. Mi vieja tiene una pensión de veinte dólares

mensuales. ¿Cómo vive si yo no la ayudo? Además, tengo un montón de gastos generados por la propia profesión, por el hecho de haber alcanzado, precisamente, determinada popularidad. Está toda la infraestructura musical que rodea la simple composición de una canción. Para que el grupo suene bien, hay que invertir en equipos, en instrumentos. Para las actuaciones en vivo, necesitás un buen iluminador, buenos sonidistas, buenos utileros. En fin, se va armando toda una pelota alrededor tuyo. Una especie de círculo vicioso del que no podés apartarte porque, si no, te vas a la B.

- Entiendo. Ahora, todo esto surgió a partir del long play Brindis por Pierrot *y de la popularidad derivada de él. Pero me gustaría volver a ese disco para hablar de otro tema. En ese brindis por Montevideo, que reúne tus canciones vinculadas a la temática ciudadana, hay una ausencia significativa: la de la mujer. El mundo que vos pintás ahí es un mundo de hombres.*

Jaime se queda pensativo, sorprendido, y, finalmente, no tiene más remedio que reconocer:

-¿Sabés que tenés razón? Nunca había reparado en eso... Hay alguna referencia: las yiras de la calle Convención o "las pibas de una noche de enero". Pero, sí, tenés razón. Hay una ausencia notoria de la mujer... Lo que pasa es que...

-Esperá un poquito, porque el tema justifica un capítulo aparte.

La hermana de la Coneja

En un depósito sucio
Bastión de la Ciudad Vieja
La hermana de la Coneja
Perdió la virginidad
Testigo en la oscuridad
Un colchón apolillado
Que quedó como estampado
Con indeleble memoria
Y es origen de esta historia
Que no sé bien si es verdad.

Fue como siempre sucede
Se colaron con el Tito
Aquel morocho flaquito
Que la conquistó con mimos
Y desafiando al destino
Se dejó de franeleos
Se alborotó el avispero
Dieciséis años es mucho
Cuando te da como un chucho
Y la vida pide cuero.

Después cuentos conocidos
Que qué le vamos a hacer
Que no lo podés tener
Que ya conseguí la guita
Un llanto cuatro caricias
Que todo va a salir bien
El fondo de un almacén
El adiós al flaco Tito
Y el comienzo de un periplo
Más hamacado que un tren.

Hoy es señora de Tal
Y en el Este veranea
No imagina el que la vea
Que era de Playa Pascual
Su camelo viene mal
Bate "chicos" y "colegio"
Te la trabaja de "regio"
Y anda en checo bien debute
Con goma en lugar de yute
Y sin preguntar los precios.

Ahora sí que se divierte
En pavada de colchón
Pelo corto "a la garçon"
Y lentes con cadenita
Recurre al psicoanalista
A la hermana ni la nombra
Pero la marca una sombra
Que nunca pudo esquivar
¡Cómo la vino a quedar!
Allá... por la Ciudad Vieja.

(Letra de Raúl Castro.)

- Ahora sí, Jaime, posibles connotaciones de esa exclusión de la mujer en "Brindis por Pierrot".

- Es curioso. Basta escuchar el resto de mis discos para comprobar que lo que hay son mujeres y mujeres y más mujeres. Lo que pasa es que las canciones reunidas en ese *long play* reflejan la temática ciudadana del boliche, del mostrador, de la bohemia, y en ese ambiente las mujeres no están. Pueden estar las yiras, las minas, pero no las mujeres.

- ¿Eso no proviene de un rechazo por parte del hombre?

- No sé si se puede hablar de rechazo... Lo que sí es cierto es que la presencia de la mujer en un mostrador provoca una inquietud que rompe el equilibrio. Porque la mayoría de los integrantes de esas ruedas son lobos cascoteados nocturnos. Ven una mujer y se alborotan. Se la quieren cargar, digamos, y el clima se enrarece, se distorsiona. Entonces, para ser aceptada en esos ambientes, la mujer tiene que ir siendo pareja de alguien. Y, además, a través de su conversa y de su actitud, tiene que demostrar que está por encima del bien y del mal. De esa manera, es posible que las mujeres se integren al mostrador. Lo que pasa es que tienen que remar contra la corriente y la mayoría de las mujeres no están dispuestas a hacerlo.

- ¿Qué opinás del feminismo?

- No tengo la menor duda en cuanto a que la mujer, a nivel de su tiempo, de su energía, de su trabajo, debe tener los mismos derechos y las mismas oportunidades que el hombre. Por otra parte, si no pensara así, no podría haber estado ni cinco minutos al lado de Franca, que es una feminista decidida. Sin embargo, con el tiempo, he podido constatar que las mujeres son distintas a los hombres, que funcionan de manera diferente. Entonces, me defino como "femininista". Me gustan las mujeres que, a la vez que defienden sus derechos, reivindican lo femenino como algo que las distingue de los hombres.

- ¿No creés que "La hermana de la Coneja" es una letra claramente machista?

- No, no creo eso.

- Aunque no es una letra tuya, supongo que el hecho de cantarla significa, de alguna manera, que la estás avalando.

- Así es. La letra del Flaco Castro, además de estar muy bien escrita, tiene una serie de características que me atrajeron mucho. Por un lado, casi nunca se cuentan historias en las canciones, y me interesó la idea de hacer una balada con una historia bien ciudadana, bien uruguaya. Cantada, además, en un lunfa moderno, un lenguaje que no se utiliza habitualmente. Por otra parte, toca temas crudos que, a pesar de ser muy reales, nunca aparecen en las canciones. Sin embargo, reconozco que dudé antes de grabar ese tema.

- ¿Por qué?

- De alguna manera, me molesta cierta falta de piedad bien entendida, eso de condenar, de señalar con el dedo a alguien. Es feo ventilar las historias negras de los demás.

- ¿Ninguna mujer te ha comentado que "La hermana de la Coneja" refleja una mentalidad machista?

- Me lo han comentado, sí. Incluso, reconozco que la expresión "quedarla" es chocante. Pero hay que ubicarse dentro de la concepción que traduce la canción. La que habla en "La hermana de la Coneja" es la voz del barrio. Para mí y para unos cuantos, la virginidad es algo risible, una especie de fantasma de cartón que se disolvió en el tiempo. Pero, para la mentalidad del barrio, es algo que pesa. Otras mujeres me han comentado que les choca la crudeza con que se habla del aborto, una experiencia que tiene que resultar muy dura, muy fuerte. Sin embargo, en general, la canción ha gustado mucho y la gente reconoce en ella una típica historia ciudadana.

- Sin duda, pinta una situación muy real.

- No sabés la cantidad de gente que ha venido a decirme que conoce, no ya a la hermana, sino a la propia Coneja. Y una noche, en Carnaval, estábamos entrando con el grupo al Club Sayago y había un guacho que se quería colar al tablado. Entonces, me dice: "Jaime, Jaime, dejame entrar contigo que yo soy el flaco Tito". Y los que estaban con él me hacían que sí con la cabeza, que , efectivamente, era el flaco Tito.

- Vos decís que es la voz del barrio la que habla en "La hermana de la Coneja". Esa voz también la condena por haber ascendido socialmente.

- No, no le reprocha eso. Lo que le reprocha es que se olvidó del barrio, cambió su lenguaje, no reconoce a su familia, niega su origen. En una palabra: le dio la espalda a su gente. Esa es la condena de la canción. Y mirá que la voz del barrio es así, ¿eh?

- Yo lo siento como un reproche a alguien que ha invadido un mundo que no es el suyo.

- Pues no es esa la idea de la canción. Ella fue a la "escuela" y siempre dijo "niños" y, de un día para el otro, apareció diciendo "chicos" y "colegio". Al barrio no le gusta eso, le molesta que haya cambiado su idioma. Y

cuando habla del psicoanalista, viene lo peor: a la hermana ni la nombra. Se avergüenza de su origen. Es una persona que vive en falso, ¿te das cuenta? A mi entender, esta no es una canción antifeminista ni contraria al ascenso social. Simplemente, es una historia que condena a alguien cuyo pecado es negar su origen. Y, a pesar de que las condenas no me gustan, comparto eso. Pocas cosas me parecen tan embromadas como el hecho de que alguien niegue su origen.

-Vamos a dejarla por acá, Jaime. Si seguimos hablando, voy a terminar convencida de que yo también conozco a "una" hermana de la Coneja.

Que el letrista no se olvide

Que el letrista no se olvide de los versos de Gamero
De beber de alguna copa levantada a su salud
Que el letrista no se olvide de comprarse cigarrillos
Y pitarle un par de versos al glorioso Guruyú.

Que el letrista no se olvide del aumento del boleto
De agarrar la ventanilla y vivir la realidad
Que el letrista no se olvide de la hinchada del Basáñez
Esa que los periodistas titulan "parcialidad".

Que el letrista no se olvide de las barras trasnochadas
Que recorren madrugadas tapizando la ciudad
Que el letrista no se olvide de los mil pegatineros
Que han pasado más de una en alguna seccional.

Que el letrista no se olvide de los lunes de mañana
Cuando el verdadero guapo se levanta sin chistar
Que el letrista no se olvide de los hombres de corbata
Que quisieron ser murguistas y no fueron a ensayar.

Que el letrista no se olvide de las madres del Pereira
Que recuerde la tristeza de los locos de Millán
Que el letrista no se olvide de los versos de Gagliardi
De los bailes de la IASA y el estilo de Roldán.

Que el letrista no se olvide de jugarle a las tres cifras
Para ver si se endereza y se puede dedicar
A escribir versos de murga frente a un plato de buseca
Y a mandarse alguna vuelta en honor al carnaval.

Que el letrista no se olvide de sacarse la careta
De mirarse en el espejo y pintarse un lagrimón
Que el letrista no se olvide de los cuzcos marca perro
De los gritos de la feria y del Parque Durandeau.

Que el letrista no se olvide de la heroica minifalda
Del piropo que cosecha trepadita en el cordón
Que el letrista no se olvide en el quinto día del año
De ponerle pasto y agua al camello de Melchor.

Que el letrista no se olvide de los líos de la Extra
De las noches de la Vasca, de los tangos de Clarín
De la marcha de la Vuelta, de la voz del Pepe Guerra
Y que pica envenenada cuando agarra un adoquín.

No te olvides de cantarle a los cracks que no llegaron
Dedicale alguna estrofa al borracho y su amistad
Y no vayas a olvidarte de dudar de tanto verso
Cuántas veces el silencio es la voz de la verdad.

Que el letrista no se olvide de arrimarse al veterano
De escuchar la rebeldía, de negarse a obedecer
Que no quede en el tintero...
Que no quede en el tintero lo que falta por hacer
Que no quede en el tintero lo que resta por hacer
Quiera tinta Falta y Resto... cuánto queda por hacer.

(Letra de Raúl Castro y Jaime Roos.)

Mientras el hondo impacto producido por "Brindis por Pierrot" seguía creciendo y adquiriendo connotaciones que trascendían el terreno estrictamente musical, uno se preguntaba: "Y después de esto, ¿qué?". Por eso fue tan lindo, pocos meses más tarde, volver a reconocernos en la voz del Canario Luna y en todos esos pedacitos de Montevideo evocados, con puntería infalible, en "Que el letrista no se olvide". También es lindo oír contar a Jaime cómo nació la canción:

- En cierta forma, aunque son dos canciones completamente diferentes, puede decirse que "El letrista..." nace de "Brindis por Pierrot". Del reclamo de la gente: "Bueno, che, a ver cuándo le hacés una a los pegatineros. Mirá que está brava la cosa...". La presión de la gente cuando ve que alguien está hablando de ellos, de sus cosas. Le reclaman al letrista: cantame para mí, no te olvides de lo mío. "Cantale al Guruyú, loco, que es lo más grande que hay. Yo te voy a llevar una noche para que veas lo que es el Guruyú".

Foto inédita de la serie del álbum Todo a Momo. *Jaime junto al Canario Luna en el café Anticuario. Montevideo, 1986. (Foto: Mario Marotta.)*

- Todo esto surgió a partir de "Brindis por Pierrot"...

- Ya venía de antes pero, después de "Brindis por Pierrot", fue un verdadero aluvión reclamando canciones para esto y para aquello. Lo de Gamero vino de Dalton Rosas Riolfo que me dijo: "Brindis por Pierrot" tiene un solo error. No nombraste a Gamero. O la de los hombres de corbata, que me la sugirió Ferreira, un muchacho que trabaja en el mostrador del Palacio de la Música.

- Esta es tu primera letra compartida con el Flaco Castro.

- Ahí va. Porque le comenté esto y resulta que a él, como letrista de Falta y Resto, le pasa lo mismo en los tablados y siente ese mismo reclamo popular. Entonces, le gustó la idea de trabajar juntos en una canción que tomara como tema, precisamente, esa especie de marcación que le hace la gente al letrista.

- ¿Cómo encararon esa tarea de escribir una letra en conjunto?

- Cuando le hablé al Flaco lo único que tenía era eso, que el letrista no se olvide. Entonces, resolvimos hacer una lista de todos los reclamos de la gente. Como a los diez días, el Flaco apareció con lo que sería el esqueleto de la canción. Yo modifiqué algunas cosas, otras no las toqué y otras las eliminé, y se la volví a pasar. El, a su vez, hizo algunos cambios y me la pasó a mí. Así fue la cosa. Una y una, ¿no? Hasta que los dos estuvimos de acuerdo y dijimos: "Bueno, ahora sí". A esa altura, habrían pasado

unos cinco meses de aquella conversación inicial en la cantina de Tabaré en que resolvimos hacer el tema.

- *¿Ya está en marcha "Que el letrista no se olvide II"? Porque supongo que los reclamos siguen.*

- Mirá, podríamos haber hecho el II, el III y el IV. Pero no los vamos a hacer. Incluso, la canción para Villa Española creo que, finalmente, no se hará nunca. Porque el Canario nos dice: "Che, vo, ¿y la canción para mi barrio para cuándo?". Hasta el mismo Canario le reclama al letrista que le cante una para él. Es el colmo, ¿no?

- *Sin embargo, hay un reclamo que no vas a poder eludir.*

- ¿Cuál?

- *El de seguir, simplemente, cantando, escribiendo versos. No ya para la hinchada del Basáñez o para las madres del Pereira o para la marcha de la Vuelta. El reclamo es más de fondo. Hay un pueblo que espera seguir siendo interpretado por tu música. Es el loco que saca la cabeza por la ventanilla del camión y te grita: "¡No le aflojés, Jaime!".*

- Bueno hay momentos en que es terrible bancar el peso de esa expectativa que se crea. Saber que la gente está esperando cuál va a ser la próxima... Es una responsabilidad muy difícil de asumir y de sobrellevar. Es más, intento no pensar en eso porque, si lo hago, no escribo nunca más una nota. Puede llegar a convertirse en algo insoportable.

- *Te entiendo muy bien. Sin embargo, no le aflojés, Jaime.*

Sur

Todos hemos pasado alguna alborada
Por la puerta del bar donde para la vida
Donde a la medianoche reviven fantasmas
Y el poeta a su musa da la bienvenida.

Donde las horas pasan más tristes que ella
Igual que una mueca de vieja comparsa
Donde vuelve a piantarse la niña más bella
Dejando perfumes que ahuecan el alma.

Cuando llega la hora en que no hay más reenganche
Y el gallego bosteza mientras cuenta la guita
Quedan tres trasnochados empinando el estribo
Tintineante el cáliz del agua bendita.

Todo está terminando, sin embargo los tipos
Se prenden al mármol, eterno testigo
Discuten, se abrazan, recuerdan, sonríen
Es simple junarlos, son viejos amigos.

Uno tiene en los ojos el humo del billar
Otro a las ilusiones se las llevó al remate
El tercero es el único que se dice normal
Justo él que ha vivido cuidando un empate.

Agoniza la noche, se anuncia el maldito
El mozo le baldea las patas al escabio
Y uno de los tres bate al ver que está aclarando
"¡Aguanten, che!, son sólo... las luces del estadio".

(Letra de "Las luces del estadio", de Raúl Castro y Jaime Roos.)

.....
Palpitante de alegres canciones
hoy venimos al barrio a dejar
farolitos de lindos colores
pa' que alumbren en cada zaguán
Redoblando esperanza y coraje
por margaritas de amor y de paz
por los chiquitos que faltan
por los chiquitos que vienen
uruguayos, nunca más
.....

(Fragmento de la Despedida de El regreso del Gran Tuleque. *Letra de Mauricio Rosencof.)*

«Contame de tus planes futuros", le había pedido a Jaime antes de que el último casete dejara de girar en el grabador y diéramos por finalizada nuestra entrevista. Entonces, mencionó la música compuesta para *El regreso del Gran Tuleque* y un tango que iría como tema musical del teleteatro *Los tres*. En aquel momento, eran proyectos en vías de concretarse y no nos detuvimos mayormente en ellos. Pero hoy, La Gaviota ha estrenado la obra de Mauricio Rosencof y *Los tres* ha salido al aire. Entonces pienso que, más que cerrar estas páginas con los éxitos ya consagrados de Jaime, me gusta la idea de dejarlas abiertas al futuro imprevisible de toda esa música que, en forma casi simultánea a la aparición de este libro, echará a andar por las calles de Montevideo a través de *Sur*, su próximo *long play*.

A las apuradas, luego de una larga jornada de grabación, Jaime habla de su nuevo disco advirtiéndome que, en su mayor parte, se trata de un proyecto que comienza a concretarse. Cuando le digo que, aun así, empieza por gustarme el título de este nuevo afluente que viene a nutrir los ríos profundos de su música, dice:

- También a mí me gusta la palabra "sur". Sin embargo, dudé mucho antes de decidirme por ese título. Porque el disco es, de alguna manera, el sonido del sur. Pero es una palabra que se ha usado tanto... Y precisamente, en momentos en que estaba indeciso, leí el comentario de Borges en sus conversaciones con Antonio Carrizo: "Sur... qué linda palabra!, ¿no?". Ahí no dudé más y resolví que el disco se llamaría *Sur*.

- Cuando decís que el disco es el sonido del sur, ¿te referís al Barrio Sur?

- En algún sentido sí. Hay unos cuantos temas que incluyen tambores. Pero es algo más que eso. Las canciones reunidas en este disco buscan un sonido coherente y, exceptuando *Brindis por Pierrot*, que en realidad no es un disco en sí sino una recopilación de temas, siento que éste es el más montevideano de todos los *long plays* que he grabado hasta ahora. Hay en él un predominio neto de los factores musicales nuestros sobre los factores que provienen de otras músicas que yo, inevitablemente, fusiono siempre. Entonces, esto es el sur. Porque Montevideo es la ciudad que está más al sur de un país que está al sur de América del Sur.

- Parece que somos una prueba irrefutable de que el sur también existe...

- ¡Pero cómo no va a existir! El sur existe. Sin "también". Puede ser que haya que ir a decirles a los del norte que el sur también existe. Pero que entre nosotros mismos nos digamos que nosotros también existimos o que nos preguntemos si será posible el sur... Comprendo perfectamente que todo esto está dicho con la mejor de las intenciones, pero igual no me gusta. Porque yo soy del sur y, para colmo, del Barrio Sur. Creo que Benedetti le erró, sin que esto signifique en absoluto poner en tela de juicio sus buenos propósitos.

- ¿Qué opinás de Serrat como músico?

- Que es el mejor cantante de habla hispana y que las letras que escribe para sus canciones, en general, son bellísimas. No así sus arreglos, que me parecen anticuados. Pero, además, Serrat es un tipo de personalidad magnética, casi maravillosa, digamos. Ahora, me importa dejar claro que el disco no se llama *Sur* como respuesta al uso de esa palabra por parte de otros artistas. Simplemente, se llama así porque yo siento que esa música es el sur. Además, apareció Marotta con una foto que sacó en el paredón del Cementerio, ahí en la calle Petrarca, y que le puso "Paredón y después...". Desde el ángulo en que está tomada la foto, parece una calle que termina en la nada. Entonces, paredón y después, ¿qué? No sé... Da lugar para una serie de reflejos prismáticos, para variar.

- ¿Esa foto va a ser la carátula del disco?

- Sí. Una de esas típicas fotos de Marotta. Simplísima, sin ningún efecto especial, y, al mismo tiempo, increíble. Esa foto también somos nosotros. Entonces, todo se iba volviendo cada vez más y más sur. Pero eso no te lo puedo explicar. Cuando se vea la foto, la gente va a entender.

- Al hablar de un sonido netamente montevideano, supongo que te referís a murga y candombe.

- El disco incluye tres candombes, uno de ellos, "Candombe de Reyes", cantado por Rada, con lo cual se cumple una vieja aspiración mía. Pero también hay varias milongas. Y acabo de tener la satisfacción de que Los Olimareños hayan aceptado grabar conmigo una de ellas. Se trata de una nueva versión de "Y es así", un viejo tema incluido en *Candombe del 31*. Pero, como te decía antes, te estoy hablando de proyectos. Aunque tengo muchas esperanzas de que se concreten.

- Candombes, milongas. ¿Esto implica una especie de afianzamiento tuyo en un estilo más montevideano?

- Pues no. Tengo compuestas otras canciones y entre ellas

hay "rocanroles" y de todo un poco, como siempre. Simplemente, quiero que este *long play* refleje una determinada coherencia en cuanto al sonido. Fijate que, en nueve temas, no incluyo ningún *backbeat* que es ese tambor haciendo "frac, frac" que se escucha en cualquier canción que viene del norte y que es un recurso que me gusta mucho. Sin embargo, aquí preferí no incluir ningún tema con *backbeat*, justamente, para no sacrificar la coherencia del sonido. Ello no significa que ésta sea música tradicional. Siempre hay fusión con *rock*, con *jazz* o con lo que venga. Pero, como te decía antes, predomina un sonido más montevideano propiamente dicho.

- ¿Hay alguna murga en el disco?

- Sí, la "Despedida del Gran Tuleque". La música de teatro es, generalmente, música incidental. Pero, cuando estaba terminando de pulir esta "Despedida", empecé a sentir que tenía vida propia, extrateatral, que tenía alma de retirada. Rosencof también lo sintió así. Entonces, decidí incluirla en el próximo *long play*.

- ¿Te gustó trabajar con Rosencof?

- Bueno, para mí fue un honor que él me propusiera musicalizar nada menos que *El regreso del Gran Tuleque*, una obra cuya primera versión se recuerda todavía como algo casi legendario. Porque Rosencof fue el primer tipo que llevó una murga arriba de un escenario teatral, en el año 61. Pionero de los pioneros. Considero que Rosencof es un gran escritor, dotado como pocos para captar y transmitir los temas populares. Y es, además, una gran persona. Para colmo, se crió en el conventillo de Ansina, en pleno Barrio Palermo.

- Y es un bohemio.

- Ahí va. Una relación linda. Mucha calidez, mucho amor, si se quiere. Trabajamos muy bien y nos llevamos muy bien.

- Pero las letras de Rosencof contienen un mensaje muy explícito. Eso, de alguna manera, ¿no entra en contradicción con el concepto que tú tenés en torno a ese tema?

- Mirá, esa duda se me planteó cuando Rosencof me hizo la propuesta. Pero, luego de leer atentamente la obra, llegué a la conclusión de que , si bien ahí no se dicen una serie de cosas que yo pienso, comparto el planteo de Rosencof. Es más, le doy un sentido muy especial al mensaje de la retirada. Porque esta es la primera murga-canción que aborda el tema político después de la dictadura. Y así como "A redoblar" ha quedado como una canción simbólica de lo que fue la actitud del pueblo uruguayo en épocas de la dictadura, siento esta retirada como un nuevo redoble de esperanza, no ya para sacarnos de encima a los milicos, sino para seguir luchando por la justicia que todos queremos. Por otra parte, ese "nunca más", en boca precisamente de Rosencof, tiene para mí un significado especial.

- ¿Cuál?

- No sé si Rosencof compartirá esto que voy a decirte, pero creo que el "nunca más" nace de una postura diferente a la que pudo haber tenido una serie de gente a finales de los años 60. Obviamente, la canción se define por los de abajo, como debe ser. Pero, para mí, es "nunca más" para muchas cosas, "nunca más" para todo lo que pasó. Está diciendo "uruguayos". Nos está hablando a todos. Te repito que así lo siento yo, no sé si Rosencof comparte esta interpretación.

- Bueno, es eso, una interpretación. Y los muchachos que cantan en el teatro, ¿son murguistas?

- No eran murguistas, pero ahora lo son. Porque ese coro suena bárbaro. Pero, en realidad, es toda gente de teatro. Solamente hay dos murguistas que han salido en Carnaval, que tienen tablado. Los demás son muchachos del elenco de La Gaviota. Claro que ahí está el trabajo y el toque mágico de Julio Julián que es un excelente director. Cuando me enteré de que él se hacía cargo de la parte murguística de la obra, respiré. Era una garantía de que mi música iba a estar bien defendida.

- O sea que el tema lo van a grabar ellos.

- Por supuesto. El arreglo es un poquito distinto, pero lo hacen ellos. Si suenan fenómeno...

La propuesta de Rosencof es una prueba palpable de lo que significa la música de Jaime para los montevideanos. También lo es el hecho de que Jorge Denevi piense en un tema suyo para ambientar la mentalidad montevideana que *Los tres* pretende reflejar. Es así que nace "Las luces del estadio", otra de las canciones de *Sur*. Dice Jaime:

- Si el pedido hubiera partido de otra gente, no lo hubiera aceptado. Porque no sé trabajar de esa manera. En general, las cosas que hago me dan mucho trabajo y surgen de otra forma. Es cuando estoy solo, divagando, que empiezan a salir músicas de adentro de mi guitarra. Cazo esas ideas, como quien atrapa una mariposa con una red, y después las trabajo. Pero, en esta ocasión, no tuve más remedio que aceptar porque se trataba de un pedido especial de mi

íntimo amigo Jorge Denevi.

- ¿La propuesta iba dirigida también al Flaco Castro?

- No, Denevi habló conmigo, pero como sé que soy muy lento para trabajar, le propuse que lo charláramos con Raúl. Y estuvo de acuerdo, ya que admira al Flaco desde el punto de vista letrístico. Contrariamente a mí, Raúl es muy rápido y, a los tres días, apareció con una letra que se llamaba "Con las luces del Estadio".

- Creí que el título de la canción era "Las luces del Estadio".

- En un principio fue "Con las luces del Estadio". Después voló el "con". Hubo modificaciones sobre aquella letra inicial escrita por Raúl. Porque su trabajo había sido muy rápido y fue necesario pulir una serie de desprolijidades, digamos. De todas maneras, la idea, el argumento era exacto. Es el momento en que cierra un boliche, cuando ya está amaneciendo, que no sirven más copas, que la gente se tiene que ir, que entran a baldear el piso. Entonces, uno de los tres tipos que están en el mostrador, al ver que está aclarando, les dice a los demás: "No pasa nada, che. Son sólo las luces del estadio". Como diciendo: mentira, sigue la noche. No se resigna a aceptar que es el final. Y, como chasis de la canción, me pareció una gran idea.

- ¿Qué es eso del "chasis de la canción"?

- Es una expresión de mi amigo el Botánico que me gusta mucho. Es como si se tratara de un coche. Toda canción tiene que tener un chasis, un punto neto que le dé personalidad. Sin esa frase: "Las luces del estadio", esta canción, aunque hubiera pintado el cierre de ese mismo boliche, no hubiera tenido la fuerza que tiene.

- O sea que el "chasis" de la canción lo aportó el Flaco Castro.

- El chasis y buena parte de la letra. Incluso, el título. Lo que pasa es que yo retoqué mucho. Diría que retoqué todas las líneas, salvo cuatro o cinco. También porque las iba adaptando a la música que hice. Además, eliminé alguna estrofa. Por eso, aunque la idea original es de Raúl Castro, la canción figura escrita por los dos. Ahora, me quedé muy contento de poder colaborar, de alguna manera, desde mi brecha, con el esfuerzo que están haciendo estos amigos para sacar adelante el programa. A ellos les importa mucho, no sólo desde el punto de vista artístico.

- ¿Por qué?

- Porque refleja una serie de cosas de la vida real de ellos. Todo nace de aquella obra, "Tres tristes tangos", escrita por Paredes y dirigida por Denevi. Mena, Arteaga y Jones se reunían, efectivamente, en un boliche de la calle Cuareim que ellos apodaron "El Chiche". Se llamaba "Minuana Serranía". Pero ese nombre era tan inverosímil que el Flaco Denevi le puso "El Chiche" y quedó.

- En cuanto a la música, este es el primer tango de Jaime Roos...

- No, no. Esto no es ni pretende ser un tango. Los tangos los hace Piazzolla. También otros, obviamente. Algunos ya se han ido. Yo nunca voy a poder hacer un tango-tango. Primero, porque no me sale y, además, porque no tengo la preparación como para hacer algo que suene verdadero dentro del tango. Lo que sí hay en muchas de mis canciones es una filosofía, una mentalidad tanguera.

- Eso es muy claro en "Brindis por Pierrot".

- Ahí va. También en "Una vez más" o en "La hermana de la Coneja" o en el canto del borracho de "Chalaloco". Yo siento la presencia del tango en mí. Bueno, cualquier montevideano tiene tango adentro. Pero "Las luces del estadio" no es un tango. Es una canción popular basada en los rieles del tango y de la milonga triste. Yo la definiría como una milonga tangueada.

- Vos decís que sos lento para trabajar. ¿Cuánto tiempo te llevó hacer esta música?

- Increíblemente, me llevó dos horas. De entrada, pensé en una milonga tangueada. Porque son tres amigos en un boliche. Entonces, ¿qué le vas a poner? Y un día me levanté a las siete de la mañana y a las nueve la llamé a Estela porque ya la había agarrado, ya la tenía adentro de la jaula.

- Un caso de inspiración súbita...

- Lo que pasa es que tenía una vieja canción que se llamaba "Milonga de París", y en cuanto empecé a divagar con la guitarra, me iba para ese lado. Buscaba otra música pero no había caso, me seguía yendo para ahí. Era imposible no tocar "Milonga de París" con esa letra. Y, al final, me resigné. Entré a corregir estrofas, a tachar, a acortar, a agregar y, en dos horas, la canción estaba pronta.

- ¿Raúl aceptó todas las modificaciones que hiciste en su letra?

- Sí. El único problema fue buscarle la vuelta a la parte que dice : "El tercero es el único que se dice normal, justo él que ha vivido cuidando un empate". Porque queríamos darle ese sentido. Como si fuera normal vivir cuidando un empate... Sin embargo, en este país, para mucha gente lo normal es eso, cuidar el 0 a 0, no jugar a ganar.

- Típica mentalidad uruguaya. ¿Quedaste conforme con el

resultado de esta canción que nació de un proceso tan distinto al habitual?

- Sí, sí. Te diría que hoy no la considero como una canción "hecha por encargo". Es como si el pedido del Flaco Denevi hubiera sido una especie de pinchazo para hacer una nueva canción que hoy la siento como auténticamente mía. Ahora, Raúl dedicó la letra a dos de sus amigos con quienes él compone también un trío, dos integrantes de la murga, Carlucho y el Todesca, Jorge Todeschini, alias el Gallo. Y yo la dediqué a dos boliches, el Mincho y el Cocktail, donde he vivido tantas veces la escena que ahí se pinta. Pero, además, musicalmente, la canción está explícitamente dedicada a Piazzolla y al Polaco Goyeneche. Porque hay una gran influencia de Piazzolla, no en la melodía, pero sí en el arreglo del tema.

- Y en tu canto hay una gran influencia de Goyeneche.

- Ahí va. Traté de asimilar el toque suyo sin perder tampoco mi estilo, sin caer en algo burdo. Esa cosa de que el Polaco habla cantando y dice las palabras afinándolas a su manera. Musicalmente, se podría decir que el Polaco se mueve entre los semitonos. Con respecto al canto, esta canción, para mí, fue un desafío. Porque tenía que cantar algo parecido a un tango y no es juguete. Fijate que yo no soy cantor y, de tangos, mucho menos. Jamás soñé que iba a tener la trucha como para grabar algo con una cierta carga tanguera. Pero me agarré fe a partir de "La hermana de la Coneja", que es una milonga y, más o menos, la llevo adelante. Esto era más bravo todavía pues es más parecido a un tango. Pero estoy conforme con el canto porque, además, no traicioné mi estilo.

- Yo escuché la canción una sola vez, pero recuerdo el bandoneón del comienzo.

- Pues el bandoneón de la introducción no es tal. Es un sintetizador tocado con el alma de un bandoneón. No tanto por el sonido. Si escuchás bien, te das cuenta de que no es un bandoneón. Pero sucede que Alberto Magnone es un gran músico y, a pesar de que nunca tocó tango, lo siente mucho. Y esa introducción quedó con alma tanguera.

- ¿De quién es el silbido final?

- Mío. Es el momento en que sale del boliche el último tipo, el que no acepta que ha llegado el día y, a medida que se acerca a la avenida, se encuentra con la gente, los ómnibus, el día, todo andando, ¿no? Por eso entra la batería, los bandoneones, y toda la orquesta suena con esa especie de paranoia piazzollesca. Entonces, el silbido se va haciendo cada vez más delirante y el arreglo entra a crecer, hasta que al final lo aplasta. Ese solo de silbido no es una melodía, es una improvisación. Podría haber sido un saxofón o un violín. Lo improvisé sin cortes. Quedó así como salió.

- Contame cómo prevés que va a reaccionar la gente frente a estos temas.

- Ah, yo qué sé...

- Pero vos, más o menos, te das cuenta de qué va a pasar.

- Bueno, hay cosas a las que uno les siente un cierto gustito... Porque vas viendo la cara de la gente que labura en el estudio. Pasan, escuchan un poquito, se van. Incluso, las reacciones de los propios músicos mientras se graba. Pero mirá que, a veces, le erro. Y ahora me voy... Me esperan unos amigos en el boliche.

La entrevista ha terminado y recojo mis cosas con la sensación de que la música de *Sur* pegará, una vez más, en la tecla de lo que somos. Mientras Jaime se aleja, siento también que, dentro de un rato, junto al mostrador, se confundirá con los personajes de sus canciones y, cuando aclare, él tampoco se resignará a aceptar que la noche ha terminado. Tal vez tenga que ser así para que su música siga siendo el sonido de la calle.

Discografía de Jaime Roos

Candombe del 31, Ayuí, A/E 12 (disco) y A/E 12K (casete), Montevideo, 1977: Cometa de la farola, Candombe del 31, El infierno tan temido, Y es así (Tres situaciones), Señorita Efe, Que te había olvidado, Viaje a las ruinas, Te acordás hermano, Carta (a Poste Restante), Tempestad en Bilbao.

Para espantar el sueño, Atmósfera, AT 26002 (disco), París, 1978, y Ayuí, A/E 18 (disco) y A/E 18K (casete), Montevideo, 1979: Sí sí sí, Para espantar el sueño, Duérmase la mamá, Sí señor, Las cosas malas, Todo un país detrás, Retirada.

Aquello, Ayuí, A/E 27 (disco) y A/E 27K (casete), Montevideo, 1981: Alacrán, Viviendo, Flamenca real, Aquello, Los olímpicos, Entonces, Tu laberinto, Los zapatos de Trasante, Te quedarás, Milonga de la guarda.

Siempre son las cuatro, Orfeo, SULP 90689 (disco) y SCO 90689 (casete), Montevideo, 1982: Hermano te estoy hablando, Quince abriles, La sirena, Adiós juventud, Historias tristes, Chalaloco, Nadie me dijo nada, Parece, Desde aquí se ve.

Jaime Roos, Philips, 6102 (disco) y 7802 (casete), Buenos Aires, 1982 -lanzado en Uruguay con el título AL ANGULO, Ayuí, A/E 38 (disco) y A/E 38K (casete), Montevideo, 1983-: Sí sí sí, Candombe del 31, Aquello, Viviendo, Los olímpicos, Entonces, Carta (a Poste Restante), Cometa de la farola, Flamenca real, Retirada.

Nunca, nunca/Ella allá No.2, Orfeo, SCO 90110 (casete simple), Montevideo, 1983: Nunca, nunca, nunca, Nadie me dijo nada, Ella allá Nº 2

Mediocampo, Orfeo, SULP 90730 (disco) y SCO 90730 (casete), Montevideo, 1984: Durazno y Convención, Victoria Abaracón, Luces en el Calabró, Si piensas en mí, Tal vez Cheché, Los futuros murguistas, Nunca fuiste al cine, Una vez más, Pirucho.

Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón (fonograma de Jaime Roos y Estela Magnone), Orfeo, SULP 90776 (disco) y SCO 90776 (casete), Montevideo, 1985: Carbón y sal, Marino, Casi tu cara, Veces, Garabatos, Es como I, Andenes, Tras tus ojos, Prendiendo su vestido, Los bailarines, Es como II.

Brindis por Pierrot, Orfeo, SULP 90787 (disco) y SCO 90787 (casete), Montevideo, 1985: Brindis por Pierrot, Los olímpicos, Aquello, Retirada, Cometa de la farola (nueva versión), Durazno y Convención, Murga de la pica, Los futuros murguistas, Adiós juventud.

7 y 3, Orfeo, SULP 90832 (disco) y SCO 90832 (casete), Montevideo, 1986: El tambor, La hermana de la Coneja, Mío, Esta noche, Lo que no te di, Te hizo vivir.

Jaime Roos tuvo también participación en los fonogramas colectivos *A redoblar* (Ayuí, 1983), *Comenzar de nuevo I* y *II* (Orfeo, 1984) y *Adempu canta*, vol. 2 (RCA, 1985).

Trabajando en conjunto con Darío Ribeiro, Luis Restuccia y Carlos da Silveira (alternadamente), hizo la producción artística de los fonogramas *Todo a Momo*, de Wáshington "Canario" Luna (Orfeo, 1986), *Ni un minuto más de dolor*, de Travesía (Ayuí, 1983), *Repique* y *¡Qué barbaridad!*, de Repique (Orfeo, respectivamente 1984 y 1985), *Esa tristeza*, de Laura Canoura (Orfeo, 1985) y *Era el mismo*, de Jorge Nasser (Sondor, 1985).

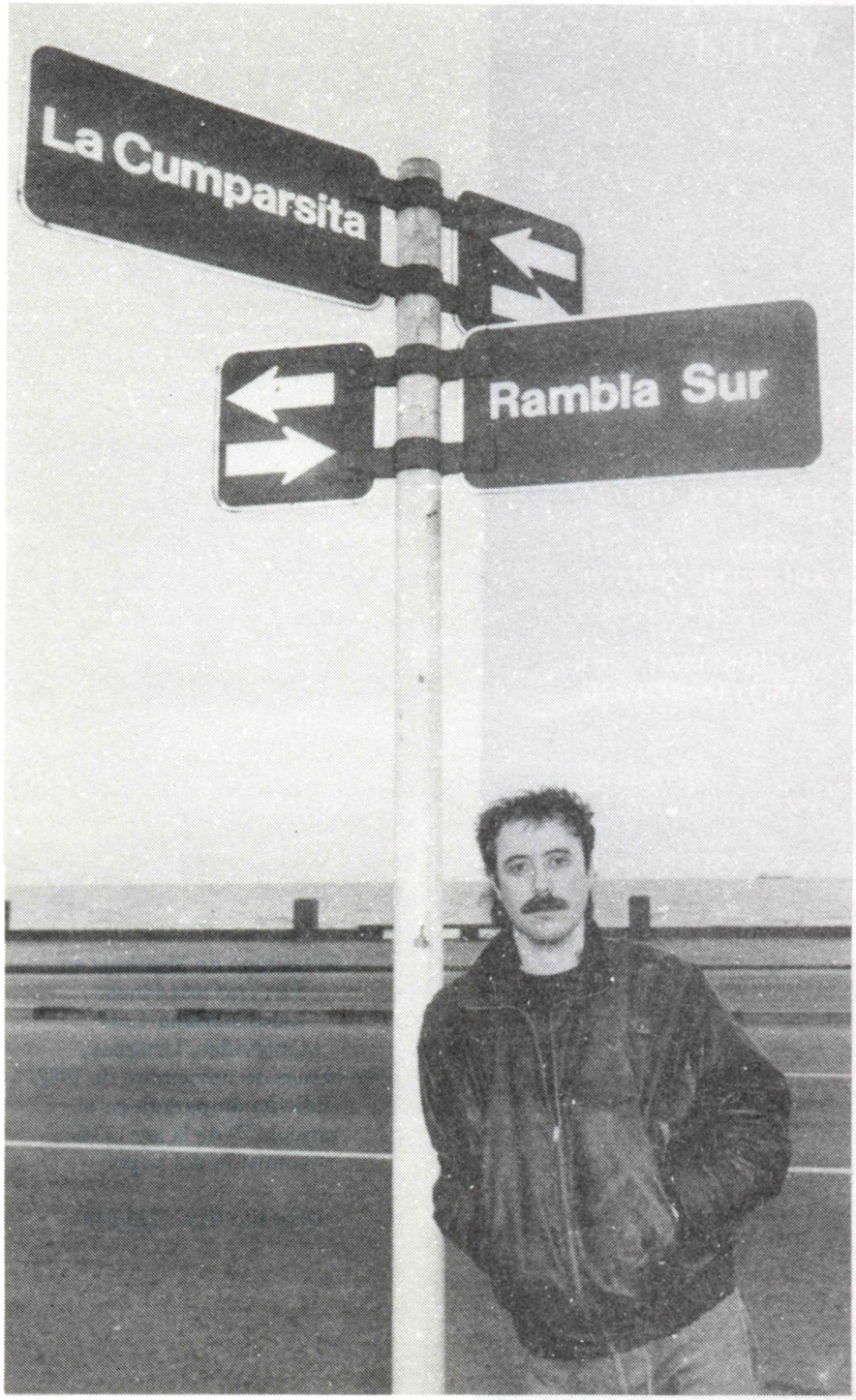
Además, como acompañante vocal e instrumental y como arreglador, participó en más de 30 discos de larga-duración, en Uruguay y en Europa, incluidos fonogramas de José Carbajal, Los Olimareños, Los que Iban Cantando, Mariana Ingold y otros.

Indice

Por las calles de Montevideo	5
Victoria Abaracón	7
Cometa de la farola	10
Durazno y Convención	14
Quince Abriles	18
Doble programa de Buñuel	21
La generación del 73	24
Retirada	26
Flamenca Real	29
Carbón y sal	32
Milonga de la guarda	35
Mediocampo	37
Te digo y te repito che	39
A marcha camión	42
Allá en el convento me siento bien	45
Luces en el Calabró	50
Hermano, te estoy hablando	53
Uruguayos, uruguayos, dónde fueron a parar	56
Bastará con su acento	59
Aquello	65
Brindis por Pierrot	67
Brindis por Montevideo	72
La hermana de la Coneja	76
Que el letrista no se olvide	78
Sur	80
Discografía	86

Las letras de las canciones son de Jaime Roos salvo: "Bien de bien" (E. Mateo y R. Rada); "Pirucho" (J. Roos y H. Diano); "La hermana de la Coneja" (R. Castro); "Que el letrista no se olvide" (J. Roos y R. Castro); "Las luces del estadio" (J. Roos y R. Castro); despedida de "El retorno del Gran Tulque" (M. Rosencof).

Foto: Mario Marotta, 1987



Se terminó de imprimir en
PETTIROSSI Hnos.
Lancasteriana 2235
Montevideo, Uruguay,
en el mes de noviembre de 1987.
Edición amparada en el
artículo 79 de la ley 13349
comisión del papel.

Depósito legal: 223 649

EDICIONES
TRILCE

COLECCION ESPEJOS

Omar PREGO
JUAN CARLOS ONETTI

Hugo ALFARO
MARIO BENEDETTI

María Esther GILIO
WILSON FERREIRA ALDUNATE

Hugo PAREDERO
HECTOR ALTERIO

LITERATURA LATINOAMERICANA

Luisa FUTORANSKY
SON CUENTOS CHINOS

Ruben BAREIRO-SAGUIER
OJO POR DIENTE

Cristina PERI ROSSI
LA REBELION DE LOS NIÑOS

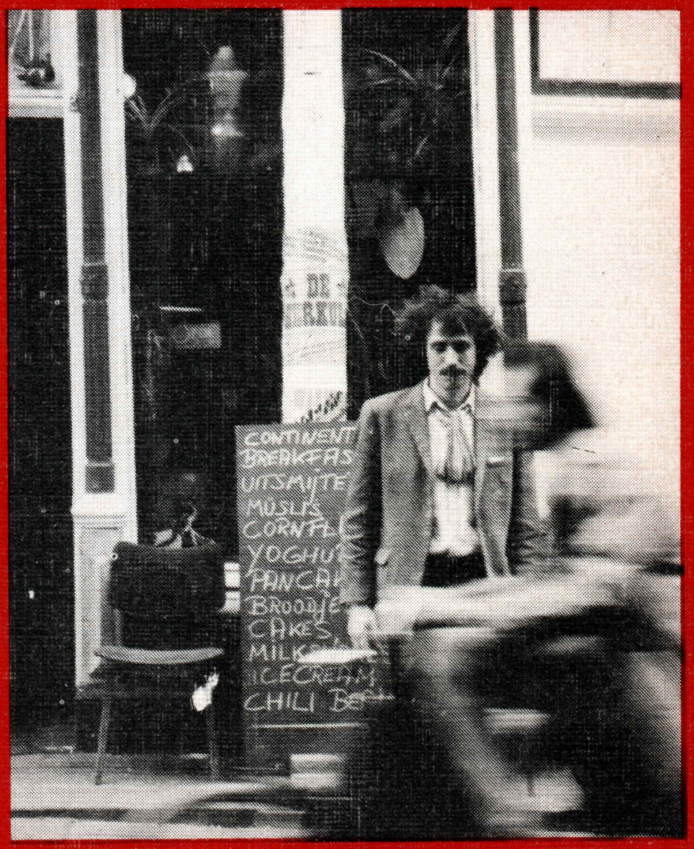
TEXTOS / ENSAYOS

Luis PEREZ AGUIRRE /
Juan José MOSCA
DERECHOS HUMANOS

Milita Alfaro

Jaime Roos

El sonido de la calle

¿Quién es ese montevideano treintañero cuya música -"Brindis por Pierrot", "Adiós Juventud", "Durazno y Convención", y muchas otras- conmueve tanto a nuestra más diversa gente? El apellido suena a gringo; las facciones hablan más de Europa que de América Latina; podría "poner en *rock*" hasta las estrofas del himno nacional. Pero sus musas están llenas de murga, de la magia ensimismada del Barrio Sur y de la fraternal desesperanza de los boliches pobres.

¿Quién es Jaime Roos? ¿Se puede consolidar una música popular uruguaya de hoy (más cabría decir montevideana) que se nutre en los Beatles no menos que en el Canario Luna y Eduardo Mateo? Milita Alfaro rastrea en este extenso y riquísimo reportaje los orígenes, las convicciones, los propósitos, las mufas y los amores de este singular personaje (esta persona singular). A través de sus opiniones sobre todo y todos -opiniones que no se detienen en prudencias ni cálculo alguno, y dicen las cosas por su nombre-, el retrato íntimo de Jaime Roos va emergiendo, como las imágenes de una foto en el taller de revelado. Y con él va emergiendo también el retrato de este país del sur -el de las heridas y las cicatrices mal disimuladas-, al que Jaime canta con letra y música entrañables. Un testimonio a través del cual, además, el lector se siente aludido y gozosamente involucrado.